



**HAL**  
open science

## Man Ray : voir le cinéma en peinture

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Man Ray : voir le cinéma en peinture. Ligeia, dossiers sur l'art, 2009. hal-02069850

**HAL Id: hal-02069850**

**<https://amu.hal.science/hal-02069850>**

Submitted on 16 Mar 2019

**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.

## Man Ray : voir le cinéma en peinture

Jean-Michel DURAFOUR

*paru initialement dans Ligeia, n° 97-100, janvier-juin 2010, p. 62-73  
(version corrigée)*

Quand l'apparent touche-à-tout qu'était Man Ray (peintre, photographe, sculpteur, poète, imprimeur...) se met à *toucher au* cinéma dans les années vingt, il s'agit à la fois d'un geste prévisible, tant l'époque en général était propice à un tel envoi, à de tels embranchements, fourches et croisements, mais aussi, si l'on s'en tient à un examen rapide, d'un toucher *du bout des doigts*. Disons-le d'emblée : Man Ray ne deviendra jamais un cinéaste<sup>1</sup>, et sa production filmique restera quantitativement limitée. Longtemps officiellement : quatre films entre 1923 et 1929 (*Le Retour à la raison*, *Emak Bakia*, *L'Étoile de mer*, *Les Mystères du château du dé*), un film coréalisé avec Henri Chomette, en 1924, pour le comte de Beaumont (*À quoi rêvent les jeunes films ?*), un fragment d'un projet avec André Breton et Paul Éluard en 1935 qui fit long feu (*Essai de simulation de délire cinématographique*), des projets avortés (dont restent seulement quelques photogrammes publiés), à quoi il convient d'ajouter quelques participations à titres divers à des films signés par d'autres (*Le Ballet mécanique* de Fernand Léger et Dudley Murphy en 1924, *Anemic cinéma* de Marcel Duchamp en 1926<sup>2</sup>, *Paris-Express* de Pierre Prévert et Marcel Duhamel en 1928, *Rêves à vendre / Dreams That Money Can Buy* de Hans Richter en 1947)<sup>3</sup>. Cela étant, on a retrouvé après la mort de Man Ray plusieurs films amateurs, notamment dans son atelier de la rue Férou, ainsi que dans les archives d'Ady Fidelin (qui vécut avec l'artiste de 1935 à 1940<sup>4</sup>) : *home movies*,

---

<sup>1</sup> Quoiqu'il ait pu affirmer le contraire : "J'ai quitté la peinture, la musique et même la photographie, pour faire des films" (cité dans André Gain, "Le cinéma et les arts décoratifs", *L'Amour de l'art*, n° 9, septembre 1928, p. 325). Ce qui n'est pas, non plus, exact...

<sup>2</sup> Les premiers plans ont été tournés par les deux hommes dès 1921.

<sup>3</sup> À quoi il conviendrait d'ajouter, à titre plus subalterne, quelques apparitions : dans *La Fayette ! We Come !* de Léonce Perret en 1918, *Entr'acte* de René Clair et Francis Picabia en 1924, *8 x 8 : A Chess Sonata in 8 Movements* de Hans Richter et Jean Cocteau en 1955...

<sup>4</sup> La plupart de ces films furent présentés au public pour la première fois lors de l'exposition *Man Ray cinéaste*, organisée par l'association Cinédoc à la Fondation Mona Bismarck de Paris, en novembre 1986. Voir la liste établie par Jean-Michel Bouhours et Patrick de Haas (dir.), *Man Ray, directeur du mauvais movies*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 152-153. Il faut y ajouter d'autres "films", comme pour le mariage de Marcel Duchamp avec Lydie Sarazin-Levassor, en 1947. Bouhours note que si ces films réalisés dans un cadre familial n'ont jamais été présentés au public, ils sont les seuls, avec *L'Étoile de mer*, que Man Ray ait réalisés sans une commande extérieure...

visites d'atelier, souvenirs de séjours, autoportraits exhibitionnistes, portraits érotiques de ses compagnes, entre autres.

Cet article n'a pas pour vocation de réhabiliter les films de Man Ray, ce que d'autres textes ont déjà, on ne peut mieux, proposé<sup>5</sup>. Il part de ces travaux et en convient : ces films ne sont pas des films comme *ils pourraient paraître l'être* : bâclés, sans queue ni tête, des canulars, des gageures, des "coups de tête", conjoncturels, bric-à-brac chaotiques... Ils font partie, au contraire, d'un choix délibéré de faire, sinon du cinéma (eu égard à l'environnement institutionnel que le terme suppose, et que Man Ray n'aura de cesse de contester), du moins — et c'est cela seul qui compte après tout — *des films*. Il ne faut pas accorder trop de crédit à la fameuse anecdote de l'entrée de Man Ray (qui n'était pas le dilettante qu'il voulait passer pour être) dans la réalisation (*lato sensu*) de films, au moment de la Soirée du Cœur à Barbe, organisée par un Tristan Tzara qui, s'étant rapproché des futuristes russes, voulait contrecarrer l'influence grandissante d'André Breton. On le sait : le jeudi 5 juillet 1923, Tzara, alors voisin de palier de Man Ray, avoue à son ami qu'il est toujours à la recherche d'un film pour le Gala des arts dadaïstes prévu le lendemain. Il est justement au courant que Man Ray s'est *déjà* livré à quelques essais cinématographiques<sup>6</sup> et lui demande s'il ne peut pas s'en charger, d'autant que, de son côté, il a pris l'initiative d'annoncer *a priori* le film, avec le nom du réalisateur, sur l'affiche<sup>7</sup>...

Ce sera *Le Retour à la raison*, œuvre dans laquelle Man Ray exploitera sur une pellicule de film le procédé photographique de la *rayographie* (clous, ressorts, punaises, cordes, sel et poivre) qu'il venait de mettre au point. Christian Lebrat et Patrick de Haas — à qui j'emprunte les informations qui suivent — font remarquer cependant, à fort juste titre, en s'appuyant sur les propres déclarations de Man Ray dans son autobiographie et sur l'état des archives, que l'artiste n'a pas attendu la bravade de Tzara pour s'intéresser aux images cinématographiques. Il aurait ainsi projeté de tourner un film dès son arrivée à Paris, en 1921, avec la caméra qu'il s'était procurée à New York, à l'initiative de Marcel Duchamp, et qui avait déjà servi à divers "essais" (le rasage des poils pubiens de la baronne Elsa von Freytag-Loringhoven, le projet d'un film en relief), lesquels furent détruits en cours de développement<sup>8</sup> : le 8 juin, il envoie sa fameuse lettre à Tzara, sur le thème "Dada ne peut pas vivre en Amérique", qu'il signe "Man Ray, directeur du mauvais movies" et qu'il accompagne de

---

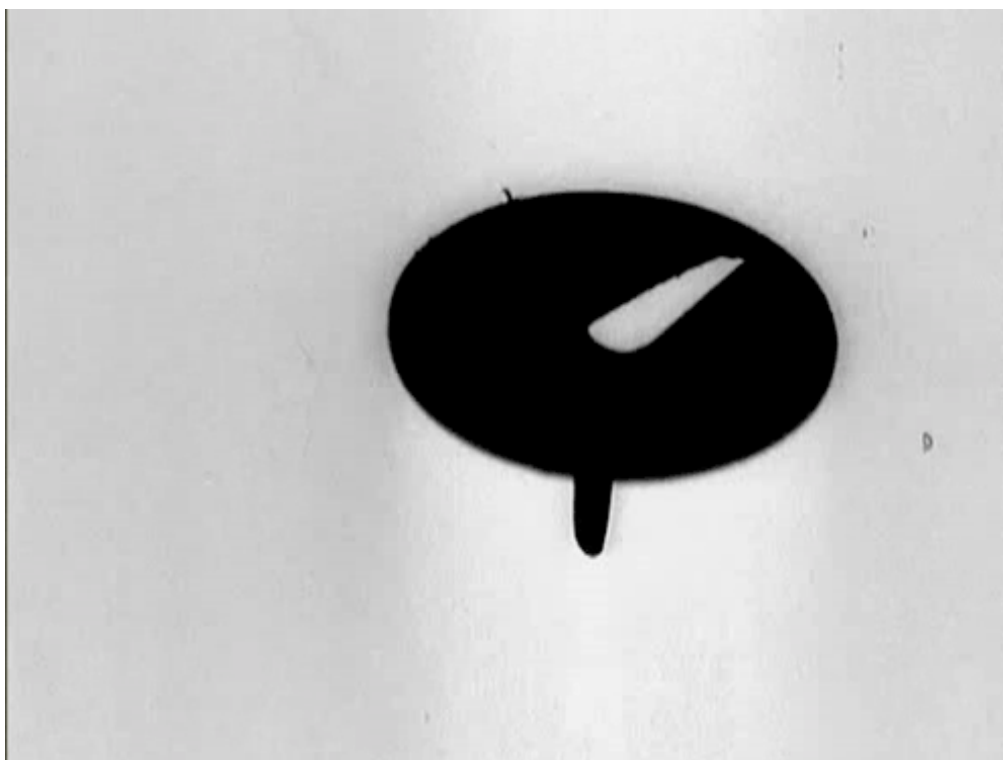
<sup>5</sup> Outre l'ouvrage dirigé par J.-M. Bouhours et P. de Haas, voir Christian Lebrat, "Attention danger ! *Le Retour à la raison*, ou la leçon de Man Ray", in Nicole Brenez et Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française / Musée du cinéma / Mazzotta, 2001, p. 91-94.

<sup>6</sup> Deke Dusinberre, "Sens et non-sens", in J.-M. Bouhours et P. de Haas, *op. cit.*, p. 28.

<sup>7</sup> Pour plus de détails, voir Giovanni Lista, *Dada, libertin & libertaire*, Paris, L'Insolite, 2005, p. 166-167.

<sup>8</sup> Voir Man Ray, *Autoportrait*, Paris, Laffont, 1964, p. 221.

trois photogrammes collés, trois gros plans de son visage souriant. Par ailleurs, il ne pouvait ignorer une lettre ouverte de Jean Cocteau dans laquelle le poète évoquait les “trésors, entre autres cinématographiques” que la rayographie pouvait laisser espérer<sup>9</sup>. S’agissant du *Retour à la raison*, plus spécifiquement : outre que les prises de vue réelles proviennent d’enregistrements réalisés bien avant le défi lancé par l’auteur de *Cinéma calendrier du cœur abstrait maisons*<sup>10</sup>, la pellicule est truffée de nombreux plans subliminaux (nus, inscriptions) attestant d’une réflexion déjà conduite sur les seuils de la perception filmique.



Man Ray, *Le Retour à la raison*, 1924

D’une manière générale, Man Ray, de son propre aveu, n’aurait pas présenté au public un film s’il ne l’avait pas considéré, à un moment donné, comme “l’aboutissement définitif d’une manière de penser aussi bien que de voir”<sup>11</sup>. Patrick de Haas, de son côté, rappelle que plusieurs œuvres, dès le milieu des années dix, témoignent de ce que Man Ray se sentait de plus en plus prêt à franchir le pas et à passer à l’acte cinématographique : le collage *Theatr* (1916) avec son extrait de journal “*Cinema ideas to have a chance*”, *Admiration of the Orchestrelle for the Cinematograph* (1919) dont le ruban dessiné à gauche suggère une pellicule de film et où l’on peut lire la phrase tortue “*Abandon of*

<sup>9</sup> Jean Cocteau, “Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américain”, *Les Feuilles libres*, n° 26, avril-mai 1922, p. 185.

<sup>10</sup> Un autre de ces plans, sur des marguerites, sera intégré au début d’*Emak Bakia*.

<sup>11</sup> Man Ray, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 232. Voir aussi C. Lebrat, *art. cit.*, p. 92-93.

*the safety valve* [Abandon de la soupape de sécurité]”, ou bien encore *Moving Sculpture* (1920) et ses linges gonflés par le vent<sup>12</sup>, sans oublier les sculptures cinétiques que sont *Lampshade* (1921, un abat-jour suspendu qui s’enroule sur lui-même) et *Obstruction* (1920-1921, des cintres qui se soutiennent les uns les autres).

En aval, il ne faudra pas non plus exagérer la part de renoncement *subi* dans l’abandon progressif du support filmique par celui qu’André Breton surnommait “l’Homme à tête de lanterne magique”. Lebrat y note, au contraire, un triple refus parfaitement concerté et qui vaut, d’ailleurs, pour les rapports de Man Ray avec toutes les autres formes d’expression artistique auxquelles il s’est, un jour ou l’autre, successivement ou conjointement, adonné : le refus de la spécialisation<sup>13</sup> ; le refus de la technique et des règles “de métier” (ce qui explique également que le parlant l’ait rebuté<sup>14</sup>) ; le refus de l’industrie (ses financiers ont toujours été des mécènes privés le laissant libre de procéder à sa guise)<sup>15</sup>. Par ailleurs, Man Ray a également remarqué que son travail de cinéaste nuisait à son activité professionnelle de photographe qui lui donnait ses revenus<sup>16</sup>, voire, plus grave, qu’il portait préjudice, artistiquement, à sa peinture, qu’il a toujours tenue pour son art véritable...

On peut donc considérer comme un acquis que Man Ray se fait une idée fort précise *d’un certain cinéma* — exprimant *a posteriori* et à plusieurs reprises le regret de ne pas avoir saisi la perche que certains lui tendaient, d’embrasser plus activement une carrière cinématographique<sup>17</sup> —, et que ses films, partant, sont aussi des propositions cinématographiques, “un véritable retour à la raison filmique”<sup>18</sup>, voire, au moins pour *Le Retour à la raison*, “la création d’un cinéma dadaïste comme catégorie à part entière”<sup>19</sup>. Stan Brakhage écrira sept décennies plus tard : “Quand, avec la plupart de mes contemporains, nous faisons des films aussi proches de la poésie que nous pouvions l’imaginer,

<sup>12</sup> P. de Haas, “J’ai résolu de ne jamais m’occuper de cinéma”, in J.-M. Bouhours et P. de Haas, *op. cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> “Tout de suite, on a voulu me mettre au travail, que je devienne un metteur en scène professionnel. J’ai dit non ! Ce n’est pas mon caractère. Je ne veux pas travailler pour les autres. Je travaille pour moi-même” (Man Ray, cité in Irmeline Lebeer, “Man Ray Fautographe”, *L’Art vivant*, n° 44, novembre 1973, p. 27). On trouvera des propos similaires à propos de la photographie, Man Ray éprouvant qui plus est de l’agacement à se voir surtout sollicité pour des photographies commerciales et d’en avoir financièrement la nécessité. Voir les propos rapportés in Neil Baldwin, *Man Ray*, Paris, Plon, 1990, p. 183.

<sup>14</sup> Man Ray, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 240. L’artiste qui a toujours pensé à un accompagnement sonore pour ses films, déclarera pourtant ne jamais avoir été un “puriste” du cinéma muet (visuel).

<sup>15</sup> Voir Man Ray, “Surréalisme et cinéma”, *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1<sup>er</sup> trimestre 1965, p. 44.

<sup>16</sup> Man Ray, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>17</sup> Ce qui n’est pas sans paradoxe avec les faits rappelés plus haut...

<sup>18</sup> Guy Fihman, “L’essai cinématographique et ses transformations expérimentales”, in Murielle Gagnebin et Suzanne Liandrat-Guigues (éd.), *L’Essai et le cinéma*, Champ Vallon, coll. L’Or d’Atalante, 2004, p. 45.

<sup>19</sup> G. Lista, *op. cit.*, p. 166.

ALORS l'avant-garde européenne avait vraiment une influence considérable sur les réalisateurs américains. Le Musée d'art moderne de New York présentait régulièrement le *Chien andalou* de Buñuel / Dali, *Le Sang d'un poète* de Cocteau, *Entr'acte* de René Clair et plusieurs films de Man Ray, y compris la coopération Ray / Duchamp sur des disques rotatifs annotés, *Anemic Cinema*<sup>20</sup>.

Partant de là, et conformément au programme du présent dossier, je m'intéresserai aux relations qui peuvent exister entre les films de Man Ray et ses peintures.

Là encore, plusieurs travaux existent déjà sur ce sujet, mais le plus souvent ceux-ci privilégient l'axe *peinture / projection*, notamment par l'intermédiaire de l'étude du fait *aérogaphique*. L'aérogaphie est bien une sorte de projection venant inscrire, négativement, une "image" sur une surface vierge ; image qui plus est obtenue par l'application d'un pochoir. Comme dans le mode de reproduction photographique, il n'y a plus, dès lors, ni "style", ni subjectivité médiane ; il n'y a plus que la trace indicielle de l'objet *lui-même*<sup>21</sup>. Je voudrais — après avoir dans un premier temps rappelé en quoi les films de Man Ray s'inscrivent, par le truchement de la photographie, dans une démarche venue en droite ligne de sa pratique de la peinture, en même temps qu'ils cherchent à exprimer quelque chose de l'essence du cinéma – m'attarder, dans un second et dernier temps, sur une autre hypothèse et la tester à propos de quelques peintures : celle, à rebours, de la migration d'un mouvement de type cinématographique dans de nombreuses toiles de Man Ray, ainsi que de ses modalités.

### **“Pourquoi ne pas oser se servir de la pellicule comme le peintre se sert de la toile ? ”<sup>22</sup>**

On sait la part, à ses yeux de plus en plus "envahissante", que la photographie a tenue dans l'évolution artistique de Man Ray. En 1920, le jeune homme quitte son emploi chez McGraw Book Company où il dessinait cartes et atlas, pour s'installer comme photographe professionnel de portraits, d'œuvres, puis de mode. Il s'était initialement, dans les années dix, mis à prendre des clichés de ses propres tableaux pour en garder copie, puis a fini par détruire les peintures et n'a gardé que les photographies. "J'ai choisi de peindre ce que je ne pouvais pas

<sup>20</sup> Stan Brakhage, *Inspirations* (1996), *Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage*, Bruce R. McPherson ed., New York, McPherson & Company, 2001, p. 208 (ma traduction).

<sup>21</sup> Man Ray s'est également intéressé à la question de la projection cinématographique, comme l'atteste le souvenir rapporté dans son autobiographie d'une soirée donnée en 1930 où les invités avaient été priés de s'habiller tout en blanc et où, à l'aide d'un projecteur installé au premier étage, il avait projeté sur cet écran vivant, mobile et kaléidoscopique, en perpétuel ajustement, un film de Méliès coloré à la main (*Autoportrait*, op. cit., p. 157-158).

<sup>22</sup> Man Ray, "Un film étonnant, *L'Étoile de mer* par Man Ray", *Vu*, n° 46, janvier 1929, p. 74.

photographier. Pour faire des portraits, par exemple, je n'avais pas besoin de la peinture, sauf dans le cas de portraits analogiques. Mais pour exprimer des idées personnelles, pour représenter des rêves, suggérer des images de l'inconscient, les tableaux étaient nécessaires"<sup>23</sup>.

Ainsi, pour beaucoup de critiques ou d'esthètes, c'est d'abord, sinon exclusivement, à la photographie que Man Ray doit sa réputation artistique : rayographie ou "solarisation" sont autant de procédés photographiques auxquels, s'il n'en est pas l'inventeur, son nom reste fondamentalement attaché. La photographie que Man Ray pratique est, en ce sens, fort proche de sa peinture : parce qu'elle est travaillée comme elle par le souci qui occupait également grandement la plupart de ses contemporains, de *déconstruire la figuration traditionnelle*. Le fait n'était pas nouveau en peinture — l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, l'abstraction étaient déjà passés par là — ; il était, peut-être, plus étonnant s'agissant de la photographie, souvent opposée à la peinture pour son rendu plus "objectif", ou mieux : plus *objectal*.

Outre que la rayographie se rapproche de la peinture par le fait que chaque réalisation est unique, elle partage avec l'aérogaphie, par exemple, le contact de la chose elle-même sur la surface où l'image va venir s'imager : pas de pinceau ni de chevalet dans l'aérogaphie<sup>24</sup>, pas d'appareil photographique dans la rayographie, pas de caméra dans une grande partie du *Retour à la raison* (où est employé le procédé rayographique). La démarche de Man Ray se caractérise, dans ces trois exemples, par son haut degré de cérébralité et par le désir, partagé par son ami Duchamp, de faire de la création artistique un acte essentiellement mental. On notera néanmoins qu'un tel rapprochement n'est pas exempt d'écarts significatifs : ainsi en mode photographique ou filmique, le geste rayographique se passe d'appareil, alors qu'il a recours à un appareil relativement technologique en peinture : le pistolet.

D'une manière générale, le contact (le pochoir aérogaphique ou l'apposition rayographique) provoque un "appauvrissement des formes" qui est en même temps par un mélange de technique et de hasard, de *technè* et de *tuchè*, un puissant travail "d'ouverture" de la représentation qui attire, attise notre regard par *sa production auratique de différence*<sup>25</sup> : il arrache l'image à la figuration mimétique au bénéfice d'une *poétique des formes*, débarrassées de leur poids, de leur rugosité, de leur matérialité, de leur usage social, de tous les clichés de la perception subjective anthropocentrique ordinaire, désormais devenues

---

<sup>23</sup> Cité in Sarane Alexandrian, *Man Ray*, Paris, Filipacchi, coll. La Septième Face du Dé, 1973, p. 7.

<sup>24</sup> "Je n'avais pas besoin d'un chevalet ni de brosses ou autres outils nécessaires au peintre traditionnel. [...] Je peignais une toile sans jamais en toucher la surface !". (Man Ray, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 76).

<sup>25</sup> Voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2007, 1<sup>re</sup> éd. 1997.

jaillissements de lumière pure immanente<sup>26</sup> ou empreintes “abandonnées”. Un tel amoindrissement des formes iconiques est déjà présent très tôt dans la peinture de Man Ray, comme dans *AD MCMXIV* (1914) ou *The Lovers* (1914), d’inspiration cubiste ; on le retrouvera tout au long de sa carrière — ainsi *L’Émeute* (1961) ou *La Vierge* (1969).

C’est fondamentalement ce qui, aux yeux de Man Ray, connecte l’une à l’autre la peinture et la photographie. En un sens, pourtant, rien n’est plus incompatible avec la peinture que la photographie : la photographie n’est pas une image *plus* ressemblante à son modèle que la peinture (simple différence de degré), mais la photographie, parce que par l’automatisme de sa genèse les choses y participent *elles-mêmes* à leur propre donation, a rendu “vaine ou superflue”<sup>27</sup> l’ancienne ressemblance picturale (qui ne se pense que sur fond de différence<sup>28</sup>). L’image photographique est cette image ontologiquement autre dans laquelle coexistent *l’image et le modèle* et qui annule ou déplace ailleurs l’écart traditionnel de la peinture avec la nature, que la peinture n’a jamais voulu simplement “imiter” (pour reprendre la phrase aristotélicienne canonique trop souvent tronquée, et déformée<sup>29</sup>).

Cependant, pour Man Ray, photographie et peinture peuvent avoir — c’est son mot – une “cible” commune, à condition que la photographie opère la révolution artistique que la peinture expérimente, quant à elle, depuis plusieurs années et se désentrave de ses *a priori* descriptifs. Rien n’est plus aux antipodes de la conception de Man Ray que la célèbre formule de Gyula “Brassaï” Halász qui voulait que la photographie soit “la conscience même de la peinture”, lui “rappel[ant] sans cesse ce qu’elle ne doit pas faire”<sup>30</sup>. La position de Man Ray vient, quant à elle, en grande part de son mentor new-yorkais, Alfred Stieglitz, propriétaire de la Galerie 291 sur la Cinquième Avenue et fondateur du groupe Photo-Sécession : “Faire progresser la photographie dans la voie de l’expression picturale”. Mais Man Ray ne s’en contentera pas et verra, complémentai-

<sup>26</sup> “Les projections, surprises en transparence, dans la lumière de la tendresse, d’objets de rêve qui parlent en dormant”. (Tristan Tzara, Préface à Man Ray, *Les Champs délicieux*, Paris, Société générale d’imprimerie et d’édition, 1922).

<sup>27</sup> Luc Vancheri, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma, 2007, p. 51.

<sup>28</sup> Il n’y a ressemblance que parce qu’il y a dissemblance ; sinon il y aurait identité...

<sup>29</sup> Dès Aristote, en effet, il est clair que l’art ne s’épuise pas dans l’imitation reproductive : “D’une manière générale, l’art dans certains cas parachève ce que la nature n’a pas la puissance d’accomplir, dans d’autres cas, il imite <la nature>”. (Aristote, *Physique*, II, 8, 199 a 15-17, Paris, Flammarion, GF, 2000, p. 152). La tradition, plus spécifiquement, distingue deux types d’imitation que Giovanni Pietro Bellori en 1664 nomme “imitation servile” et “imitation des espèces et des genres des choses” (*L’Idea del pittore, dello scultore e dell’architetto*). La première est l’imitation à la *ressemblance matérielle et physique*, celle qui mesure le plus petit écart entre le modèle et sa copie. La seconde s’inscrit dans l’héritage proprement aristotélicien — “des figures semblables mais plus belles...” (*La Poétique*, 4, 15 b 10-11) –, et imite la nature comme *puissance d’invention* en tant qu’elle vise toujours à réaliser *le meilleur*, à savoir un beau idéal à jamais perfectible. La première est *a parte ante* ; la seconde, *a parte post*.

<sup>30</sup> Cité in *L’Intransigeant*, 15 novembre 1932.



dans la photographie un outil pour penser la peinture. Dans un texte court publié à compte d'auteur en 1916, *A Primer of the New Art in Two Dimensions*, Man Ray compare explicitement l'activité de l'artiste aux conditions techniques de la photographie (l'appareil de prise de vue, le cadrage) : "Tout comme l'objectif sacrifie une partie de l'espace véritable pour fixer la totalité de cet espace sur la plaque, l'artiste doit condenser le temps et l'espace pour créer l'équivalent de la vie"<sup>31</sup>.

La photographie devient chez Man Ray un paradigme, non seulement technique, mais aussi *normatif* pour la peinture. Et elle ne peut l'être qu'au sens où ce qui se doit figurer dans la photographie artistique, comme dans la peinture, n'est autre que l'abandon de la figuration signalétique et identificatoire. La photographie à la peinture emprunte la *défiguration* ; la peinture à la photographie, la *concentration*. Dans les deux cas, il s'agit, non pas de décalquer ce qui est déjà vivant, mais bien de "créer l'équivalent de la vie", c'est-à-dire d'amener à l'existence phénoménale des formes inédites. "Toute forme d'art qui tend vers une plus grande fidélité de reproduction de la réalité ou à la confusion avec celle-ci est un art inférieur"<sup>32</sup>.

Les films de Man Ray ne remettent pas en cause cette conviction<sup>33</sup>. "Je n'aime pas les films qui montrent ce qui arrive dans la vie"<sup>34</sup>. Pour ce qui est — au moins — des quatre qu'il a officiellement signés, tous travaillent à rompre le lien *subjectif* sur lequel repose traditionnellement la *mimésis* pour mettre au centre de leurs préoccupations *l'automatisme* : qu'il soit compris dans une acception plus physique (dadaïste) dans *Le Retour à la raison*, ou qu'il se déplace par la suite, avec le surréalisme, vers une magnitude plus psychologique (l'inconscient) : l'improvisation (*Emak Bakia*), les jeux de langue (*L'Étoile de mer*), l'onirisme (*Les Mystères du château du dé*<sup>35</sup>). Man Ray n'aimait pas le cinéma de fiction traditionnel. Il l'affirme d'ailleurs on ne peut plus explicitement : "Je préfère l'immobilité permanente d'une œuvre statique, qui me permet de tirer mes conclusions à loisir, sans être distrait par les circonstances"<sup>36</sup>.

Une telle formule condense en fait deux griefs : la trop grande rapidité de la succession (montage, mais déjà photogramme) qui *élise* l'image dès sa levée ; le contexte *narratif* (les "circonstances") dans lequel les images s'inscrivent et qui vient perturber la sensation. Si, concernant le premier point, il n'y a évidemment

<sup>31</sup> Cité in Neil Baldwin, *Man Ray*, Paris, Plon, 1990, p. 65.

<sup>32</sup> Man Ray, "Réponse à un questionnaire", *Film Art*, vol. III n° 7, 1936, p. 9.

<sup>33</sup> Les films de Man Ray montrent qu'il était tout à fait conscient d'un tel effet de continuité entre ses différentes pratiques artistiques. Ainsi, aussi bien dans *Le Retour à la raison* que dans *Emak Bakia*, le connaisseur aura reconnu dans tels ou tels plans, une aérographie de 1920 (*Danger / Dancer*, à demi caché par la fumée d'une cigarette), une toile figurative anti-illusionniste de 1915 (*Invention-Dance*), ou encore une statuette en liège de 1926 (*Idole du pêcheur*).

<sup>34</sup> Man Ray, cité in N. Baldwin, *Man Ray*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>35</sup> Dans ce film, malgré la référence explicite à Mallarmé, le hasard n'intervient que fort peu : il joue un rôle dans le récit, mais pas du tout dans la réalisation.

<sup>36</sup> Cité in Janus, *Man Ray*, Paris, Hachette-Fabbri, coll. L'Art de notre temps, 1973, p. 12.

pas grand-chose à faire, pour éviter le second, Man Ray, quoiqu'il regrettera des années plus tard que l'on n'ait "pas encore inventé d'appareil qui puisse concurrencer l'œil"<sup>37</sup>, va situer sa démarche filmique dans une perspective d'ailleurs fort à la mode des années vingt où l'on commence de découvrir la puissance *sensible* du montage et du cadrage cinématographiques, notamment chez les réalisateurs du "cinéma visuel"<sup>38</sup>. La caméra, se débarrassant (le plus possible) de la *mimèsis*, de la décoration et du récit — voir le travail sur les ombres et le matériau dans *Le Retour à la raison*, dès le premier film —, ne doit pas copier l'œil humain, ni l'image, ce que voit cet œil : l'objectif voit "*mieux*" et plus que l'œil anatomique, il amène à la vision ce que, sans lui, nous n'aurions jamais pu voir. Pour paraphraser Gombrich, on pourrait dire que le cinéaste, s'il voit ce qu'il filme, ne filme pas ce qu'il voit. C'est ce que Henri Chomette, animateur principal du groupe Cinéma pur, appelait pour sa part le "cinéma intrinsèque" : "Le cinéma peut tirer de lui-même une puissance nouvelle qui, délaissant la logique des faits et la réalité des objets, engendre une suite de visions inconnues — inconcevables en dehors de l'union de l'objectif et de la pellicule mobile"<sup>39</sup>. On trouverait des formulations similaires, à des différences près qui ne sont pas sans importance — et que je me permets ici de laisser sous silence —, sous la plume de Germaine Dulac ("le cinéma intégral"<sup>40</sup>) mais, parfois au-delà du Cinéma pur, chez Jean Epstein<sup>41</sup> ou chez des cinéastes plus ouvertement "expérimentaux" : "On commence à s'amuser vraiment, à utiliser les yeux pour des choses qui en valent la peine. Croyez-moi, passez chez l'oculiste, faites refaire vos yeux, vos lunettes. Le Cinéma va commencer"<sup>42</sup>...

Si cela semble incontestable pour la majorité du *Retour à la raison*, obtenu par contact (rayographique), l'aspect plus mimétique (photographique) de films comme *Emak Bakia*, *L'Étoile de mer* ou *Les Mystères du château du dé*, ne doit pas nous conduire à une conclusion erronée. Il ne s'agit pas de revenir en arrière à une image figurative, de revenir, en deçà de la *figuration imageante* des rayogrammes, à une image figurée. C'est bien encore une certaine expérience du voir, autre que dans la perception ordinaire, décalée, que ces films proposent :

---

<sup>37</sup> Man Ray, "Surréalisme et cinéma", *op. cit.*, p. 46.

<sup>38</sup> Germaine Dulac, "Sur le cinéma visuel", *Le Rouge et le noir*, juillet 1928.

<sup>39</sup> Henri Chomette, "Seconde étape", *Les Cahiers du mois*, n° 16-17, 1925.

<sup>40</sup> "Tous les arts puisent leur inspiration dans la nature. Les uns la copient. Les autres décrivent, l'expliquent. [...] Ils n'agissent, si je puis dire, qu'au second degré, par reflets. [...] Ils ne travaillent pas, tel le cinéma, la Matière-vie elle-même." (Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, "L'action de l'avant-garde cinématographique" (1931), Paris, Paris Expérimental, coll. Classiques de l'avant-garde, 1994, p. 157).

<sup>41</sup> Man Ray n'était pas particulièrement apprécié d'Epstein, lequel a également beaucoup écrit contre le drame et pour un cinéma comme machine à fabriquer des sensations et du temps. Pourtant, Epstein n'aimait pas beaucoup le surréalisme (trop référentiel, et donc indirect, à son goût) et voyait d'une manière générale, d'un œil quelque peu jaloux, l'arrivée des peintres sur la scène des images animées (voir Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, "La vue chancelle sur des ressemblances" (1928), tome 1, Paris, Seghers, coll. Cinémaclub, 1974, p. 184).

<sup>42</sup> Fernand Léger, "Vive Relâche", *Paris-Midi*, 17 décembre 1924.

les choses offertes à la vue y perdent leurs formes établies et *toujours déjà formées* au profit d'une *critique des transitions* qui a pour vocation de dénoncer l'artificialité de tout illusionnisme (en l'occurrence le prétendu réalisme photographique). Dans *Emak Bakia*<sup>43</sup> avec des miroirs déformants, des tourne-disques, des cristaux : "lucioles" floutées, formes géométriques pivotantes, stries déroulantes, anamorphoses et distorsions, animation image par image, miroitements hypnotiques<sup>44</sup>. Dans *L'Étoile de mer*<sup>45</sup> : monde brouillé vu à travers un objectif granuleux, écran morcelé, variation sur la mise au point d'une nature morte, visage de femme filmé à travers un rideau de flammes. Dans *Les Mystères du château du dé*<sup>46</sup> : paysages s'effilant depuis une voiture roulant à grande vitesse, mouvements explorateurs de la caméra dans la villa, marbrures ondulantes et scintillantes de l'eau de la "piscinéma" (puis leurs ombres portées sur les murs blancs). Certaines de ces expérimentations poursuivent, filmiquement, des réflexions déjà menées par Man Ray précédemment, comme notamment celles sur la spirale : voir le poème typographique *La Logique assassine* (1919), la peinture sur verre *L'Impossible* (1920).

À propos d'*Emak Bakia*, Man Ray écrit : "Sa raison d'être réside dans ses inventions de formes lumineuses et de mouvements, tandis que les parties plus objectives interrompent la monotonie des inventions abstraites ou servent de ponctuation"<sup>47</sup>. Et, inversement, déclare-t-il, quand il va voir un film traditionnel : "J'ai inventé un système de prisme que j'adaptais sur mes lunettes : je voyais ainsi, en couleurs et en images abstraites, des films en noir et blanc qui m'ennuyaient"<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> 1926. Ce film, financé par Arthur Wheeler, venant après la naissance du surréalisme, prolonge divers travaux cinématographiques de Man Ray pour *Le Ballet mécanique* et *À quoi rêvent les jeunes films ?*

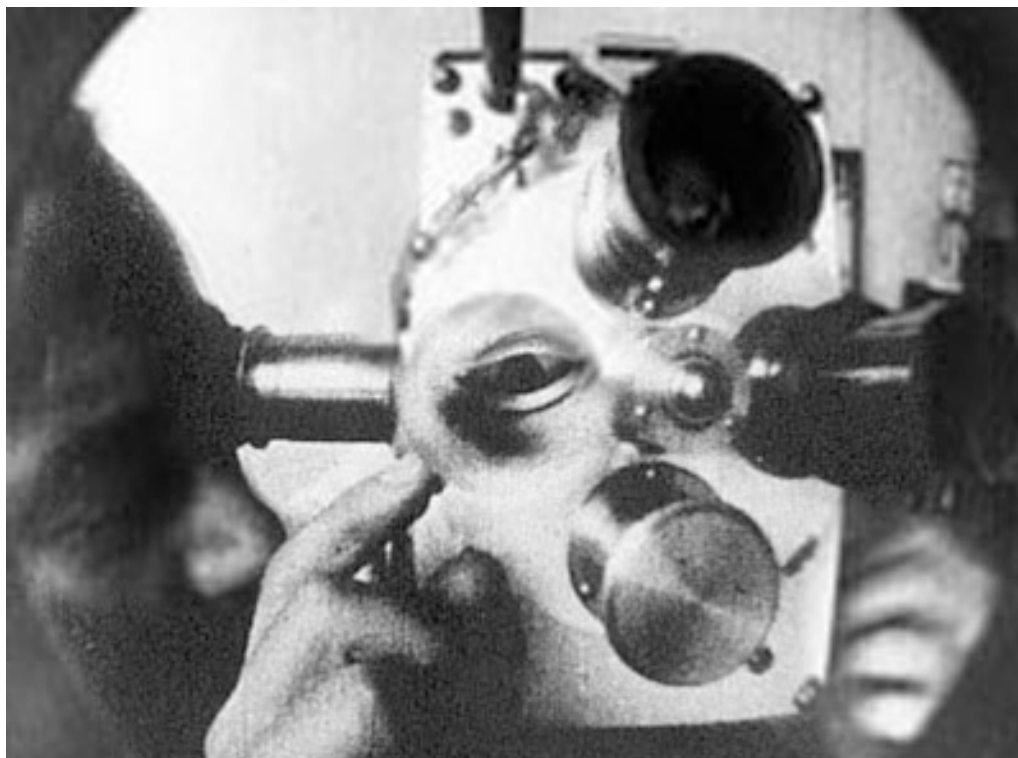
<sup>44</sup> D'après Man Ray, son but avec *Emak Bakia* était d'amener le spectateur à devenir lui-même un poète et à sortir de l'état de passivité dans lequel le maintenait le cinéma hollywoodien (voir N. Baldwin, *op. cit.*, p. 135).

<sup>45</sup> 1928. Film construit sur un prétendu poème homonyme de Robert Desnos, grand spécialiste des contrepèteries, des calembours et des associations verbales en tous genres. Le film est une variation sur le thème, cher au surréalisme, de la rencontre avec une femme mystérieuse.

<sup>46</sup> 1929. Le film, pour lequel Man Ray écrivit un quasi-scénario, est une commande du vicomte Charles de Noailles, futur mécène de Buñuel (*L'Âge d'or*) et de Cocteau (*Le Sang d'un poète*), qui voulait mettre en valeur sa villa d'Hyères. Man Ray fut secondé sur le tournage par Jacques-André Boiffard.

<sup>47</sup> Cité dans la revue anglophone d'avant-garde *Close Up*, n° 2, août 1927, p. 40.

<sup>48</sup> Man Ray, "Surréalisme et cinéma", *op. cit.*, p. 45.



Man Ray, *Emak Bakia*, 1926

Il procédera de la même manière dans le petit film de vacances de 1937 “La Garoupe” en déformant avec un prisme orange la prétendue plus-value de réalisme d’une pellicule couleur Kodachrome. Pour Man Ray, le cinéma doit s’adresser avant tout à la sensation plus qu’à la logique ; par la sensation, plus que par le drame (le scénario<sup>49</sup>). Si impression de désordre et de désorganisation il y a devant ses films, c’est du fait de l’exubérante *déflagration d’énergie* d’une sensation qui cherche à s’autonomiser par rapport aux exigences (mimétiques) d’un récit. Leur aspect « fourbi », disparate, négligé vient de là.

Les films de Man Ray nous plongent dans la sensation : non pas la sensation *perçue* par un sujet conscient, anthropomorphique, qui est toujours *en même temps* un être de raison, mais dans la sensation *des formes les unes entre les autres*, non pas dans la sensation sentie (des objets) mais dans la “sentance”. Chez Man Ray, l’œil n’est plus dans les choses comme chez Dziga Vertov<sup>50</sup>, puisqu’il n’y a plus de choses, à proprement parler : *l’œil est dans l’image, dans une image qui n’est plus image de, mais ce qui s’image dans l’image*. Ce n’est pas un hasard si le thème du voir, combiné au motif d’un œil inséré dans le champ, est si fréquent dans les films de Man Ray. On songe immédiatement à *Emak Bakia* : où le premier plan de Man Ray au viseur d’une caméra, dont l’œil (inversé et retourné) vient exactement se superposer, par incrustation, à

<sup>49</sup> Même si, du *Retour à la raison* aux *Mystères du château du dé*, il y aura recours de plus en plus...

<sup>50</sup> “Dans le chaos des mouvements, l’œil, tout simplement, entre dans la vie à côté de ceux qui courent, fuient, accourent et se bousculent”. (Dziga Vertov, *Articles, journaux et projets*, “Conseil des Trois” (1923), Paris, Les Cahiers du cinéma, 1972, p. 31).

l'objectif de l'appareil qui nous fait face, le tout encadré, mis en abyme et en scène par la présence concentrique du cercle de l'iris ; où un œil gaufré entre deux phares à l'avant d'une voiture ; où, au dernier plan, des yeux peints ouverts sur de vrais yeux (fermés), avant que — la femme (Kiki de Montparnasse) rouvrant ses yeux biologiques — les simulacres ne se ferment...

L'importance du thème de la vue et l'idée d'un œil *enchâssé* dans l'image (reprise de l'*Objet indestructible* de 1922, un métronome avec un œil ?) explique également la raison de l'absence de la cellule, traditionnelle dans le cinéma narratif (mais qui donne toujours du *déjà vu*), du champ-contrechamp. Pas de contrechamp, donc : l'œil qui voit n'est jamais donné dans une *autre* image que ce qu'il voit. Man Ray veut avant tout nous rendre attentifs à l'acte de voir qu'habituellement nous n'apercevons pas *pour lui-même*. À propos de *L'Étoile de mer*, P. Adams Sitney écrit : "L'alternance des focales souligne avant tout que *les films sont photographiés à travers des objectifs*. *L'Étoile de mer* est un film sur la vision du monde à travers des couches de verre. L'appareil de prise de vues protège toujours la surface sensible du film du monde extérieur par une paroi de verre. Il en découle que l'objectif prétendument normal est aussi artificiel que l'objectif granuleux"<sup>51</sup>. Un tel effet est décuplé dans le film par le "clin d'œil" gigogne de l'amant qui regarde dans l'image, lui aussi à travers un objet en verre (l'étoile de mer, du titre du film, dans le presse-papiers). À la fin du métrage, l'objectif de la caméra sera fendu.

### Le retour à la raison picturale

Ce que les films isolent à l'état perceptif pur, quoiqu'ils soient toujours à terme décomposables en photogrammes statiques, c'est le mouvement. En ce sens, le cinéma va plus loin que la peinture qui est limitée par l'immobilité de la toile<sup>52</sup>. "Alors que le peintre synthétise en stabilité le mouvement éternel, le cinéma permet de conduire l'analyse jusqu'à l'effet voulu et expressif, et cela sous les yeux du spectateur"<sup>53</sup>.

Apparemment, les toiles de Man Ray n'y échappent pas, et bon nombre d'entre elles semblent fondamentalement réfractaires à toute idée de mouvement. Si la "révélation" artistique pour le jeune peintre fut le *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp — lui-même, en amont, sous l'influence de la

<sup>51</sup> P. Adams Sitney, "L'instant amoureux : image et titre dans le cinéma surréaliste", in J.-M. Bouhours et P. de Haas, *op. cit.*, p. 71.

<sup>52</sup> Même si Man Ray n'y voit là aucune supériorité : "Je pourrais défendre les anciens arts statiques en déclarant qu'ils sont supérieurs, puisqu'ils *nous* forcent à bouger, et *nous* placent dans une position dynamique. Pourtant, je dois avouer que je n'ai jamais complètement adhéré à cette opinion." ("Art et cinéma" (1947), *L'Âge du cinéma*, n° 2, mai 1951, p. 16). Au cinéma, il essaiera, au demeurant, de faire en sorte que "ce soit le spectateur qui bouge" ("Surréalisme et cinéma", *op. cit.*, p. 43).

<sup>53</sup> Marcel Gromaire, *Idées d'un peintre sur le cinéma* (1919), cité dans Daniel Banda, José Moure (éd.), *Le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2008, p. 363.

chronophotographie d'Étienne-Jules Marey ou du zoopraxiscope d'Eadweard Muybridge<sup>54</sup> –, la peinture de Man Ray offre plusieurs aspects à première vue contradictoires avec toute espèce de mouvement, quel qu'il soit : simplification abusive des formes déréalisant le détail des "pièces" corporelles motrices (*AD MCMXIV*), toiles en à-plat (*Études en deux dimensions*), hétérogénéités des matériaux étanchant les unes aux autres les différentes parties d'une composition (collages : *Theatr, Décollage, Un monument*).

Le mouvement induit, comme il l'est toujours dans la peinture (par la combinaison externe des figures les unes par rapport aux autres ou par le prolongement du mouvement virtuel interne à chaque figure dans le spectateur), n'emporte jamais autant la conviction que lorsque l'espace fictionnel se présente sous les aspects *consistants* de la continuité et de l'homogénéité. Un tel espace ne semble pas exister chez Man Ray où domine, parfois dans une même toile (voir, par exemple, *Le Beau Temps*), un tel éclectisme stylistique (impressionnisme, cubisme, surréalisme) que les communications, les circulations paraissent désespérément bloquées.

L'hypothèse que je voudrais illustrer rapidement dans la suite de cet article est que, à partir de l'expérience cinématographique, plusieurs de ses toiles vont présenter une autre conception du mouvement, comme si le peintre cherchait à *transcoder* par le pinceau un mouvement dont l'original proviendrait des films. Il n'y a là, évidemment, aucune transcription directe. Le pinceau n'est pas la caméra : répétons-le, si besoin est. Si le cinéma ne peut donner à penser la peinture qu'en tant que cinéma, c'est inversement, *toujours en tant que peinture*, qui reste fondamentalement une image statique, que la peinture peut donner à "voir" le mouvement. Mais il est vrai, aussi, que le cinéma a "bousculé"<sup>55</sup> la peinture. Et ce qui me semble singulièrement étonnant chez Man Ray, c'est que là où ses films feront, finalement, un usage relativement conventionnel du montage et des raccords (comme le montrent également ses *home movies*), c'est *dans les toiles* qu'une sorte de montage va trouver *picturalement* à s'exprimer par des moyens proprement graphiques. Je prendrai rapidement deux exemples.

1- Le premier est un tableau de 1942, intitulé *L'Homme infini*. Il s'agit d'un corps humain, sans visage distinctif, ni aucun trait *stricto sensu* anatomique, peint dans des tons de jaune, de brun et de blanc, et situé dans un environnement immédiat d'arcades. Des formes géométriques colorées — polygones croisés violets, stries vert clair... — s'intercalent dans différents interstices ménagés par les plans de composition qu'elles viennent couper transversalement, contribuant pour l'essentiel à *attester* la profondeur d'un champ en soi, traité comme une surface<sup>56</sup>. L'ensemble rappelle par bien des aspects la peinture "simple" de

---

<sup>54</sup> Voir Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, "À propos of myself", Paris, Flammarion, 1975, p. 223.

<sup>55</sup> L. Vancheri, *op. cit.*, p. 69.

<sup>56</sup> Il existe une autre version exactement contemporaine de la première où les couleurs de ces formes sont différentes.

Giorgio De Chirico<sup>57</sup> : ses forums antiquisants, ses “mannequins de couturier”. L’homme dont il est question a, en effet, toutes les apparences d’un pantin anonyme. Le procédé se retrouvera tel quel dans d’autres toiles de la même époque : *La Jumelle* en 1939, *End Game* en 1942.



Man Ray, *L'Homme infini*, 1942  
Huile sur toile, 180 x 125 cm, collection privée

On rappellera pour commencer, un premier point qui, s’il n’est pas encore intrinsèquement esthétique, n’est pas pour autant sans importance : cette influence dechiriquienne ne passe pas en droite ligne du peintre d’*Andromaque* à Man Ray, mais *transite par la pellicule (filmique ou photographique)*. En effet, c’est dans *Les Mystères du château du dé*, en 1929, voire dans quelques photographies<sup>58</sup>, et non dans un tableau — à une époque où le peintre italien, en partie du fait de son allégeance au groupe futuriste *Valori Plastici*, n’était plus en odeur de sainteté parmi les surréalistes<sup>59</sup> –, qu’elle se fait sentir pour la première fois dans les images de Man Ray. Les plans sur la somptueuse demeure des Noailles, construite par Robert Mallet-Stevens, font directement écho à des

<sup>57</sup> Giovanni Lista note dans un autre contexte cette influence sur Man Ray ; voir G. Lista, *op. cit.*, p. 158.

<sup>58</sup> Mais par d’autres motifs. John Fuller, in “Atget and Man Ray in the Context of Surrealism”, *Art Journal*, vol. XXXVI n° 2, hiver 1976-1977, p. 135, rapproche une *Vénus* de 1932 — un buste antique, son reflet “solarisé” dans un miroir de rasage et un réflecteur photographique –, du *Chant d’amour* ou du *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire*.

<sup>59</sup> Voir André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (1928), Paris, Gallimard, 1965, p. 26-34.

toiles comme *L'Angoissant voyage* ou *Ariadne*<sup>60</sup>. Ils n'inventent pas cette comparaison : elle existe déjà chez Mallet-Stevens (voir les appareils de mesure du temps, les topographies discordantes, les ombres au sol) ; mais ils la portent à l'exposant. Ainsi Man Ray filme la villa essentiellement "à vide" ou peuplées par des entités à la consistance ontologique indécidable (les nageuses). Au-delà des espaces et des choses, son visage et celui de Boiffard, camouflés dans des bas de soie, font également explicitement signe vers les faces gommées du *Vaticinateur* ou des *Muses en vacances* (tout en même temps qu'ils tirent sans doute du côté des *Amants* que venait juste de peindre Magritte).

La figure de *L'Homme infini* présente, cependant, une différence majeure avec les mannequins de De Chirico : *ses articulations*. C'est ici, esthétiquement parlant, qu'un certain mode cinématique de figuration filtrerait dans la peinture de Man Ray. Là où chez De Chirico, les jonctions d'un os à l'autre sont simplement marquées par des effets de couture, dans *L'Homme infini* — comme dans *La Jumelle* ou d'autres toiles visuellement proches de la même période, mais aussi la série de photographies *Mr. and Mrs. Woodman* de 1947 — les articulations sont clairement apparentes *en elles-mêmes et pour elles-mêmes* ; savoir : comme dans le montage filmique d'un plan à l'autre, voire *a fortiori* la succession des photogrammes, la transition d'un passage d'une partie du corps à une autre se voit appliquée un régime *propre* de figuration, qui n'est plus le lieu d'aucune *mimèsis* aussi élémentaire soit-elle. Ainsi, d'un os à l'autre, de l'humérus au radius, du fémur au tibia, etc., la "collure", la soudure sont marquées par un ovale, chaque région anatomique (avant-bras, bras, cuisse, jambe...) étant, non pas mimétiquement reproduite, mais *géométriquement schématisée* par un cône dont la base et / ou le sommet sont tronqués. De fait, aucune des diarthroses ne s'adapte exactement aux extrémités des membres qu'elle est censée ajointer l'une à l'autre. L'espace articuloire est essentiellement travaillé par *le vide*. C'est précisément ce vide — capsule, jeu — qui permet anatomiquement au mouvement de passer d'un membre à l'autre (entraînement, transmission, etc.) : c'est dans ce même vide entre les plans, entre les images, là où, précisément, *il n'y a plus d'images*, que se tient la nature du montage cinématographique, là où l'image ne désigne plus qu'un épanchement, qu'un abandon.

2- Mon second exemple est un tableau plus ancien, *La Danseuse de cordes s'accompagne de ses ombres*, exécuté en 1916. Il montrera assez nettement, déjà, un diagnostic pictural du mouvement cinématographique *dès avant les premiers films*.

---

<sup>60</sup> "Les espaces géométriques de Mallet-Stevens, que la caméra de Man Ray montre désertés, renvoient bien évidemment à l'atmosphère des espaces urbains vidés de leurs âmes des toiles de Giorgio De Chirico" (J.-M. Bouhours, "La légende du château du dé", in J.-M. Bouhours et P. de Haas, *op. cit.*, p. 93).





Man Ray, *La Danseuse de cordes s'accompagne de ses ombres*, 1916  
Huile sur toile, 132 x 186 cm, MoMa, New York

En haut de la toile, le sommet du crâne effleurant le segment supérieur du cadre, ladite danseuse, un peu sur la droite de la médiatrice imaginaire, quelque part entre le “multi-images” d’une surimpression chronophotographique et l’épure formelle de *L’Homme de Vitruve* de Léonard. Une certaine idée de mouvement y est ainsi directement associée, non seulement par l’effet de superposition des différentes étapes d’un même geste en une seule image, mais également par son contexte immédiat : à mi-hauteur, une ligne jaune, ondoyante et régulière, traverse l’espace fictionnel horizontalement, et semble dessiner comme un galbe de vagues maintenant le corps de la femme à flots, comme un bouchon fluctuant, *en suspension*. De fait, et sous ces deux modalités — surimpression et suspension —, ce “mouvement” est-il encore, à bien des égards, typiquement pictural : du mouvement *sur place*.

L’essentiel du tableau (ses neuf dixièmes) est ailleurs et expressément sous la ligne de flottaison, comme autant de matière “immergée” dont seules quelques concrétions dépassent “hors de l’eau”. Cette matière, peinte sur un fond gris, est formée de six composantes colorées, à contours plus ou moins géométriques, que j’appellerai des *plaques* : orange, verte, rouge, bleue, jaune et marron foncé. Ces plaques se succèdent selon un rythme à chaque fois différent : elles peuvent se chevaucher (la rouge avec la verte), se jouxter (la rouge et la bleue), s’empiler (la jaune avec la bleue et la marron). La continuité entre ces plaques (sous la ligne) et la danseuse (au-dessus) est assurée par autant de traits qui, selon toute apparence, raccordent la figure à ses “ombres”.

À y regarder d'un peu plus près, la situation est néanmoins plus complexe. D'abord, ces "cordes", ces ficelles (elles disent, sans doute, quelque chose de la marionnette) sont bien des facteurs *de distribution et de communication du mouvement*. Pour que le mouvement (ici la danse : deux cordes partent des bras de la danseuse, une d'une jambe, trois de son ventre) sorte du "sur place" pour se donner à voir dans un corps — quand bien même on ne peut, en régime pictural, voir le "mobile" en tant que tel —, pour qu'il se laisse du moins induire, il faut changer de "plans", passer d'une section de l'image à une autre, *relier deux images dans une seule*. D'ailleurs, second point, les jonctions entre les cordons et les plaques se font elles aussi sur *des points de transition* qui mettent toujours en jeu deux plaques en une seule : jonction (le premier fil en partant de la gauche aboutit, en fait, à un segment noir délimitant la plaque verte de la rouge, le cinquième, à un segment vert marquant la césure entre la jaune et la marron) ou inclusion (le troisième, dans une portion de plaque bleue à nu "sous" la jaune). La dernière cordelette donne même *en dehors de toute plaque*, sur le fond gris, comme par un effet de latéralisation, d'expulsion, de report, poursuivant la logique du mouvement comme après toute image.

Ainsi se laisse induire, si elle ne se dessine pas à proprement parler, une véritable "tectonique des plaques" de *La Danseuse de cordes s'accompagne de ses ombres*, qui passe par les courroies de transmission que sont les cordes ; un courant marin de motilité "sous l'image", d'une certaine façon sous la "figuration" (la danseuse, d'ailleurs réduite à une silhouette), fors l'immobilité picturale, et qui va chercher de nouvelles lignes de force du côté de la série photogrammatique — non plus la figure (artificiellement) arrêtée mais "des transitions évanescentes [...] dont il s'agira d'exprimer la visibilité propre, à partir d'un ensemble de formules visuelles qui ne présupposent pas la figurabilité, mais au contraire la condition- ne"<sup>61</sup> —, voire du côté de la suite montagique.

En guise de conclusion à ces quelques réflexions, la peinture de Man Ray présente, à bien des égards, un *entraînement aux films* : d'abord au sens où les films poursuivront la recherche de solutions à des problèmes déjà posés par la peinture (la question de la *mimésis*, par exemple), mais aussi au sens où, *dès la peinture*, et *encore* dans la peinture, quand Man Ray aura peu ou prou renoncé aux films, quelque chose s'entraîne, au sens de la propagation d'un mouvement, d'un engrenage, d'un emballement : ceux précisément attachés à la question proprement cinématographique d'une image qui est non seulement image *de* tel ou tel mobile en déplacement, mais qui est surtout mouvement *elle-même* par le cadrage (les mouvements d'appareils) et le montage (l'ordre des plans). Et si les films de Man Ray se présentent pour beaucoup d'observateurs comme des films à demi-mot, à "demi-image", si ses toiles n'ont jamais eu la reconnaissance que

---

<sup>61</sup> Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, "Étienne-Jules Marey et la poétique des mobiles", Paris, Kargo & L'Éclat, 2006, p. 55.

l'artiste avait voulue pour elles, c'est peut-être, du fait de cette constante, passionnante et instable, hybridation.