HAL
open science

Union et désunion des corps. Quelques notes sur Desistfilm de Stan Brakhage

Benjamin Léon

To cite this version:

Benjamin Léon. Union et désunion des corps. Quelques notes sur Desistfilm de Stan Brakhage. La Furia Umana, 2013, 3, pp.242-248. hal-01513640

HAL Id: hal-01513640

https://hal.science/hal-01513640

Submitted on 27 Apr 2017

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.

Union et désunion des corps
Quelques notes sur *Desistfilm* de Stan Brakhage (1954)

Benjamin Léon

En 1954 ou 1955, je ne suis pas très sûre de la date, « The Creative Film Foundation » (institution qui se consacre à l'aide et l'encouragement pour le développement du film et de sa forme), décerne un prix à un film intitulé Desistfilm *de Stan Brakhage. Je ne suis moi-même pas particulièrement admiratrice de Stan Brakhage mais je dois retenir l'attention de tout le monde sur le fait que* Desistfilm *était un film semi-improvisé, sans doute plus improvisé que* Pull My Daisy *qu'il précède de 4 ou 5 ans. La comparaison entre les deux films demeure possible devant la mise en situation "générale" de personnes dans une pièce lors d'une fête. Je pense qu'il est « un million de fois » plus réussi concernant la transmission des émotions et des sentiments quant aux personnes impliquées. C'est pourquoi, je pense que Stan Brakhage est le véritable créateur de cette façon d'approcher le film.*[1]

Maya Deren

Ces propos critiques de Maya Deren à l'encontre de Robert Frank[2] sont intéressants dans la mesure où ils mettent en perspective la même idée pour un cinéma plus libre mais dont les résultats diffèrent faute d'apprivoiser cette façon de faire des images avec la même intensité. Quatrième film de Stan Brakhage selon la nomenclature actuelle, *Desistfilm* fait montre d'un cinéma épris de liberté qui ne renonce en rien à l'esprit défricheur dans lequel il se trouve dès ses débuts. A l'aide d'une caméra 16 mm et quatre bobines de films, le réalisateur cherche les possibilités visuelles que lui offrent la captation d'une fête ancrée dans l'esprit « beatnik » de l'époque. Devant cette trame minimaliste à laquelle il faut ajouter l'usage d'une bande sonore – élément relativement rare chez le cinéaste – le film ne cesse de questionner un espace instable devant les relations du corps à la caméra qu'il met en place. Peut-on parler alors d'une forme d'union

1 Je dois à Eleni Tranouli la découverte de cette transcription reprise d'un entretien radiophonique de Maya Deren avec Gideon Bachman dont la date reste à définir (1959 ou 1960). Cf. *Maya Deren Collection, Boite n° 13* dans Howard Gootlieb Archival Research Center, Boston (nous traduisons).

2 S'il est vrai de dire que la trame sonore du film est une improvisation de Jack Kerouac mis en place par les réalisateurs Robert Frank et Alfred Leslie lors d'une projection (idée reprise de Jean Rouch pour *Moi, un Noir* 1957-58), nous savons aujourd'hui et avec précision que les personnages à l'écran ont eu l'occasion de répéter leurs actions dans le cadre d'un story-board parfaitement scénarisé.

entre le corps, les mouvements de la caméra et la place du réalisateur ? Une chose est pour le moins certaine : la représentation du corps à l'écran passe ici par l'éclosion d'une subjectivité à (re)construire, chemin possible vers de nouvelles sensations.

Topographie et désynchronisme

Le traditionnel écran noir des films de Brakhage sur lequel est dessiné le titre puis le nom du réalisateur est ici accompagné par celui des protagonistes qui rappelle, tel un clin d'œil, le générique d'ouverture des films de fiction. Ce déroulé cache néanmoins une fausse limpidité si l'on s'attarde sur les relations du son à l'image. Le contrepoint sonore révèle un bourdonnement lancinant, sorte de « Vol du bourdon »[3] dont les variations mettent à l'épreuve le spectateur. Très vite, nous distinguons à l'ouïe un piano bastringue dont le martèlement traverse une alternance d'arrêts et de reprises. C'est que le son fonctionne par strates, matière malléable dont l'épaisseur recouvre un désir d'intensification et d'amplification devant les événements en présence. Véritable insecte volant, la caméra se fait baladeuse naviguant d'un corps à l'autre entre les coupes du montage : d'abord morcelé, celui-ci s'inscrit par la suite dans un ensemble plus large qui permet de saisir un rapport à l'espace plus précis quoique relativement abstrait dans sa topographie : une maison égarée quelque part au milieu des bois. L'univers confiné de l'ensemble se partage entre l'espace intérieur et angoissant de l'habitat et son double inversé que représente l'espace extérieur et camouflant de la forêt. Cette opposition binaire laisse se développer et s'échapper une atmosphère mystérieuse proche de la claustrophobie qui rappelle l'essence du film d'horreur. Première image : un jeune garçon apparait sur le bord gauche du cadre ne laissant apparaître de son visage qu'un profil au regard absent (1). La caméra préfère s'attarder sur ses doigts agiles de joueur à mandoline. Puis une jeune femme apparaît sur le bord gauche du cadre coupant à nouveau le visage au niveau des yeux (2). Ne reste alors à l'image que les traces voluptueuses d'une cigarette qui se consume.

La caméra élabore comme sur le vif un portrait morcelé des protagonistes et les plans s'enchainent sur d'autres corps, dans une rythmique saccadée : un garçon sur le sol en pleine lecture, deux jeunes hommes en train de tricoter non sans des retours sur les corps de l'ouverture. Le film compose des relations entres les personnages,

3 En référence à l'interlude orchestral éponyme qui clôt le premier tableau de l'acte III de Nikolaï Rimski-Korsakov pour son opéra *Le conte du Tsar Saltan* (1899-1900).

1. Regards Absent

2. Visage impossible

figures d'attractions en puissance. Le sentiment d'un tourbillon malaisant est le résultat d'une tension orchestrée aussi bien par les mouvements de Brakhage dans l'espace du film que par la discontinuité du son avec l'image. Le grattage des cordes de la mandoline ne coïncident pas avec la piste sonore et les personnages laissent échapper l'étrangeté d'un dialogue muet sur leurs lèvres en émois. Pour le spectateur d'aujourd'hui, l'expérience du son dans le cinéma de Brakhage est tout à fait étonnante dans la mesure où le silence de ses films permet d'accroitre l'expérience du visuel.[4] Ce constant désynchronisme accentue l'aspect terrifiant du film : des bruits de crissement sourds accompagnent la rythmique implacable d'une caméra virevoltante qui capte au plus près ces visages ; lesquels sont prient dans une farandole enivrante et enivrée par l'alcool. L'impression de chaos règne et les personnages reprennent leurs étranges activités : dérouler de manière continue et absurde une pelote de laine, en ramasser les peluches sur son nombril quant un autre bâtit un château de carte dont l'un des livres porte le nom d'une pièce d'Arthur Miller (*Death of a Salesman*, 1949). Autant d'éléments disparates qui participent du rythme chancelant donné au film. Lorsqu'une union passagère se forme, les garçons prennent des regards hébétés qui sont autant de rictus clownesques renforçant l'inquiétante étrangeté d'un intense *slapstick*. Frustration et désir d'exulter, les adolescents voyeurs se désunissent du couple et s'en vont grimaçant à travers les bois

L'improvisation en question

Les événements du film installent *a posteriori* une progression narrative qui semble éloignée des films de Brakhage. La mise en place des personnages, le

4 Les premiers essais cinématographiques de Brakhage, surtout ceux des années 50 et du début des années 60 comportent quelques films sonores aux effets bien différents : *The way to a shadow garden* (1954), *Reflections on black* (1955), *Flesh of Morning* (1956) ou encore *Blue Moses* (1962).

« climax » dramatique après le baiser du couple et le regard des jeunes garçons forment une unité d'action assez cohérente. Cette structure ne doit pourtant pas occulter les éléments étranges qui parcourent le film aussi bien dans la façon dont les corps se meuvent que la manière dont la mise en scène cherche à traduire de nouvelles formes pour l'œil. La sensation d'urgence est permanente et ramène à cette nécessité d'improviser à minima certaines actions. Comme si le réalisateur avait eu une idée plus ou moins abstraite du déroulement justifiant l'utilisation d'une écriture en direct. En témoigne cette caméra qui se cherche une place devant ces corps à la performance ambiguë : les personnages établissent à certains moments des grimaces forcées (3) – la découverte du baiser – ou des regards à la caméra qui trahissent une attention peu naturelle. Au contraire, certains moments plus évasifs font naître une sensibilité plus spontanée voir incontrôlable lorsque l'un des jeunes garçons poursuit sa course folle autour du couple (4).

3. Étonnement

4. Extase incontrôlable

Brakhage n'a jamais caché avoir usé d'une collaboration artistique entre ses amis et lui-même dans le cadre de ce tournage. Si le thème de la frustration adolescente parcourt *Desistfilm*, le réalisateur lui-même s'est dit frustré d'avoir du composer avec ces données.[5] C'est pourquoi Maya Deren à raison de parler de film semi-improvisé, cherchant par cette formulation quelque peu hasardeuse l'impossibilité même pour le cinéma de travailler une improvisation totalisante. Son intuition quant à la fausse improvisation de *Pull My Daisy* se révélera d'ailleurs juste. Dans un entretien avec le Village Voice datant de 1968, Alfred Leslie (le coréalisateur du film) révèle que tout y avait été soigneusement planifié, répété et dirigé.[6]

5 Il en explique brièvement les raisons dans les notes du coffret DVD Criterion *By Brakhage Vol.1* (2003).

6 Cf. Voir les propos d'Alfred Leslie dans le *Village Voice* du 28 novembre 1968.

5. Ivresse de la main

6. Désirs incandescents

Projeter le subjectif

L'improvisation contrôlée laisse entendre une forme d'union entre les adolescents, la caméra et le réalisateur qui construit une subjectivité nouvelle – embryonnaire en l'état – mais présente à certains moments du film. Quelle place pour ces corps à l'image ? La caméra est-elle liée à la vision de Brakhage ou semble t-elle au contraire prendre la distance d'une autonomie temporaire ? Difficile de répondre par l'affirmative tant le procédé d'une caméra à l'épaule fat naviguer les impressions d'un pôle à l'autre, milieu qui déclenche les inhibitions des adolescents. Sa présence augmente leur fureur. La main devient une figure récurrente qui révèle les activités adolescentes durant cette fête (fumer, boire, lire, toucher et se toucher). L'attention avec laquelle Brakhage en capte les déplacements illustre bien l'espace des possibles d'une jeunesse en construction (5). Parfois, lorsque le cadre est fixe sur différents objets, les contours noyés peuvent suggérer l'indécision et la confusion des adolescents face à la situation. L'accélération du rythme déjà évoquée plus haut, la présence de visages en extase marque l'entrée des corps dans une sorte de rituel symbolisé par des danses endiablées. Les regards se cherchent une place où le jeu avec les allumettes métaphorise les désirs de ces corps ensorcelés (6). Lorsque la caméra suit avec intensité les deux amants partis se cacher dans une chambre, le passage d'un monde secret et fragile s'offre alors à l'image. Épiés par les autres depuis l'ouverture d'une fenêtre, cette intimité reste temporaire.

À certains moments du film, l'œil de Brakhage semble faire corps avec l'œil de la camera tel un « fantôme sourd-muet, seulement attentif aux gestes, aux expressions et peut-être déjà, tout simplement aux abstractions lumineuses qu'ils font sur la rétine ».[7] D'autres moments montrent pourtant son détachement. Lorsque qu'il choisi

7 Dominique Noguez, « Brakhage et ses amis », Chap. 10 dans *Une renaissance du cinéma : le cinéma underground américain* (1985), Paris : Paris Expérimental, 2002, p. 99.

de filmer ses amis regardant le couple danser, le voyeurisme qui transparait de ces regards aux abois expose un retrait du réalisateur par rapport au groupe. Le retour temporaire d'une union apparaît lorsqu'il suit brièvement les jeunes garçons dans les bois et lors des dernières images du film, impressions troublantes de corps qui se figent à l'image. Tel un œil myope, le regard troublé par la présence de liquides devant l'objectif sur le couple accentue sa présence. Enfin, un certain abandon réapparait avec le contrechamp sur les jeunes à la fenêtre. Par ces va-et-vient répétés du corps, de la caméra et du réalisateur dans l'action, il y a comme la manifestation d'une subjectivité en construction qui cherche à dramatiser la vision du spectateur.

Impressions visuelles

Au début du film, les plans sont nets avec une grande variété de cadrages et d'échelles dans la composition des masses : plans d'ensemble, plans rapprochés, gros plans (visage, oeil), décadrages. La présence de l'alcool dans la fête entraine des effets de floue sur les visages et les corps de même qu'une déformation de l'espace (7). La métaphore paraît évidente, trop littérale pour convaincre. Elle permet néanmoins d'en revenir aux sources du travail cinématographique de Brakhage. Comme beaucoup de grands artistes dont la révélation et la maturité artistique sont à chercher au plus profond de soi, Brakhage passe par des terrains solides pour ensuite explorer des contrées inexplorées qui anticipent certaines caractéristiques de son travail ultérieur : travail sur la texture, cadrages obliques qui déréalisent le lieu, images qui dérivent vers le flou, témoignage d'une vision intérieure. La virée dans les bois devient le prétexte pour capter une lumière extérieure éblouissante dans sa texture et la beauté nocturne qu'elle dégage. La succession de trois jump-cut avec des échelles de valeurs différentes lorsque l'un des verres tombe à terre devant le couple, permet d'insuffler une étrangeté qui ouvre des possibilités nouvelles à la vision (8). La caméra devient un miroir déformant et le choc de l'objet à terre provoque

7. Mise au point

8. Abstraction en puissance

l'attention d'une brisure dans la danse du couple. Du point de vue des amants, ces images intensifient le malaise d'être regardé : par leurs amis, par Brakhage et par le spectateur. A l'image de Claude Monet dont les premières œuvres sont des portraits relativement réalistes de bateaux à la dérive ou de femmes dans des jardins, les premiers films de Brakhage témoignent d'une même attention réaliste qu'il confronte avec l'éclosion de sa propre vision. Et comme Monet, le réalisme des premiers portraits va se transformer en lyrisme de plus en plus abstrait jusqu'à rendre difficile la distinction normative des formes.

Desisfilm est également le témoignage d'une époque dont nous pouvons faire rapprochement avec d'autres films d'apprentis cinéastes. Je pense à *Shadows* (1957-59) qui dépeint en ouverture une scène de fête Beatnik où des jeunes dansent et boivent au son d'un boogie woogie perdue dans la clameur d'un club. Le jeune Ben (Ben Carruthers) s'y cherche une place, figure mélancolique qui reste à l'écart du groupe. En revoyant ces images du film de Cassavetes, je ne peux que mieux penser *Desistfilm* comme un objet visuel précurseur qui garde toute son importance. Reste alors le titre du film qui demeure une énigme. *Desist* signifie en anglais l'acte d'un arrêt, une action à stopper. De quoi s'agit-il pour Brakhage en associant *desist* au mot *film* ? Est-ce là le regard posé sur une jeunesse partagée entre enfantillages et nouveaux désirs à relever ? Ou le passage indécis vers une nouvelle façon de faire des images ? Un peu des deux sans doute. Ce film de jeunesse révèle encore aujourd'hui le charme naïf mais néanmoins essentiel d'une esthétique qui s'affirme progressivement.