



HAL
open science

Plume, stylet, colle. Le poème Brakhage
Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. Plume, stylet, colle. Le poème Brakhage. Poésie / Traduction / Film , Jun 2015, Montpellier, France. hal-02501781

HAL Id: hal-02501781

<https://hal.science/hal-02501781>

Submitted on 23 Feb 2024

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.

Plume, stylet, colle

Le poème Brakhage

Lambert Barthélémy

Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une *source*, c'est ce que fait un texte ; il n'y a qu'une *cible*, faire dans l'autre langue ce qu'il fait.

Henri Meschonnic (23)

Pour parler des entrecroisements du film, de la traduction et du poème, pour cerner ce qui, dans le cinéma, peut être tenu pour une forme de *traduction* du poétique, j'évoquerai le travail de Stan Brakhage¹. Mais chercher à parler du cinéma de Stan Brakhage (ou du cinéma expérimental en général, d'ailleurs) à partir d'une conceptualité importée du poétique n'est pas quelque chose de fondamentalement nouveau. Ce serait même plutôt un standard de la critique qui s'y rapporte et comme la contre-épreuve nécessaire du couplage entre fiction romanesque et cinéma « général ». Pourquoi l'expérimental se trouve-t-il ainsi lié au poétique depuis les avant-gardes modernistes et ses appellations sans la moindre ambiguïté (« ciné-poème », « film poème »), depuis Vertov, Dullac, Man Ray ou Deren ? Pourquoi ce passage du filmique par le poétique ? Quelles sont les formes et les logiques de cette modalisation ? Qu'est-ce que peut être, non une *voix* (ce que l'on attendrait dans l'implicite), mais bien une *image* lyrique ? Qu'est-ce qui s'y gagne, s'y spécifie, s'y distingue ? Et quelle caution s'y obtient ? Celle de l'artistique. De son idéalité. Et de sa marginalité. Contre le commercial, le spectaculaire, la distraction. Un ou des usages non mimétiques de l'image. Usage de décalage, ou de déplacement. Usage intensif et extensif, non utilitaire, qui fait de l'image un support perceptif et réflexif, une surface d'arrêt, de contemplation, si l'on veut, un plan d'immanence pure, une expérience, et non le véhicule instrumental d'un récit exemplaire. Une expérience de débord plus qu'une norme, qui démonétise les signes de la tribu. Ce qui se joue là, c'est le

¹

Une anthologie en deux volumes regroupant une cinquantaine des films de Brakhage est disponible aux éditions The Criterion Collection.

rapport de force entre agencement formel et flux narratif. Et donc, pour l'essentiel, une possibilité de résistance à la consommation rapide des artifices culturels, une forme d'intransitivité et d'intempestivité de l'image qui viendrait imposer des rythmes, des modulations, des opérations, des objets capables de contrarier la fluidité et la transparence, ou la banalité des organisations narratives répétitives, englobantes et idéologiquement sédimentées de l'industrie cinématographique. Des objets irrécupérables, au fond, où la valeur narrative sans cesse vient buter sur l'efficacité perceptive. Et s'y démet. Des objets utopiques, une utopie de la vision intégrale et de son potentiel humaniste. C'est cela, c'est-à-dire aussi une forme d'héritage culturel et une politique de la sensation, qui tient, d'un bout à l'autre, d'un plan à l'autre, le travail entrepris par Brakhage dans les plus de quatre cents films qu'il a réalisés entre 1952 et 2003.

Quoi qu'il en soit, il faut bien reconnaître que le poétique relève d'abord de la véritable évidence *chez* et *pour* Brakhage, qu'il n'est parfois pas loin de saturer l'image, par référence ou analogie. Et qu'il y a donc à prendre au sérieux l'hypothèse de la modalisation expressive — ce que l'on peut, en d'autres termes, tenir pour le « lyrisme » de l'image². Pour formuler, à ma façon, cette question vasculaire, je partirai de l'idée d'effrangement. Et demande : qu'est-ce qui, du poétique, s'effrange dans le cinéma de Brakhage ? Des genres, des tours, des rythmes, des matières. Des noms des mots et des silhouettes. Mais c'est une drôle de notion, l'*effrangement*. Initialement, là où je la trouve, avant de la mettre en travail, de la tourner *vers* le cinéma de Brakhage, elle n'est pas formulée en français, mais en allemand ; elle vient du mot *Verfransung*. Et ce mot, ce concept, arrive, quant à lui, tout droit d'un essai tardif et ardu d'Adorno — *L'Art et les arts* (1967). Dans cet essai, Adorno s'efforce de penser le long processus de *dissolution des genres artistiques* qui caractérise la modernité. Il analyse ce processus, c'est-à-dire le démantèlement du système bourgeois des « beaux arts », juste avant qu'il ne s'achève et que ne soit pleinement effectif le passage d'une perception *spécifique* (tel ou tel art) à une perception *générique* de l'art (l'art *en général*) — approche globalisée de la création que peuvent célébrer, dès les années 50, les acteurs du *Black Mountain College*, ou bien encore Allan Kaprow, et qui prédomine dans les représentations actuelles. Brakhage me

2

Voir l'ouvrage fondamental de Paul Adams Sitney, *Le Cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine, 1943-2000* (2002). P. Adams Sitney qualifie Brakhage de « pionnier du cinéma lyrique » (155). Voir également, du même auteur, le récent *The Cinema of Poetry*. Le 7^e chapitre est consacré à la poétique de Brakhage.

semble, déjà, du point de vue de l'histoire des arts, habiter très exactement sur ce seuil, sur ce partage du spécifique et du générique, en être l'un des acteurs. Spécifique du cinéma, son lexique, sa syntaxe. Générique de l'expérience esthétique. Tout explorer de l'un, pour amplifier indéfiniment l'autre. Ce dont traite Adorno, ce n'est pas de la disparition de l'art lui-même, mais de celle, au tournant des années 60, d'un concept particulier d'art. Dans ce cadre, la notion d'effrangement intervient pour décrire les relations frontalières entre les arts spécifiques (peinture, sculpture, musique, architecture...), la passion des échanges, des emprunts, des modalisations réciproques qui les travaille avant que ne soit unifié le plan de créativité artistique. Effrangement, cela veut donc dire que, dans un jeu de correspondances autant que de différences, dans un jeu de tension et de nouage, un art opère un déplacement vers un autre, sans pour autant renier ses propres spécificités. C'est un terme qui recouvre les différents modes d'interaction possible entre art de l'espace et art du temps — modalisation, conversion, hybridation, pour l'essentiel. Et permet de les distinguer clairement des désirs de fusion, de symbiose ou d'agglomération des arts — dont le plus célèbre avatar reste sans doute le projet wagnérien de *Gesamtkunstwerk*. L'idée d'effrangement s'avère ainsi porteuse de friction et d'échange partiel de devenir ; présupposant un socle de *diversité*, elle désigne une opération d'*articulation*, d'interaction, postule une *altération* des identités constituées, sans pour autant envisager leur dissolution achevée. C'est un opérateur différentiel, non un concept stabilisateur. L'effrangement, c'est aussi un geste de potentialisation des moyens singuliers de l'expression artistique. C'est ce que Brakhage nous donne, littéralement : la potentialisation des moyens du cinéma par le biais de l'effrangement poétique. Pas forcément un cinéma « étendu » — *expanded* au sens que lui confère Gene Youngblood dans son essai de 1970, *Expanded Cinema*. Mais une expérience de cinéma à coup sûr « augmenté ».

On peut, du reste, concevoir l'effrangement comme une opération de traduction. Dire que du poétique s'effrange ou *se traduit* dans le filmique. Une traduction, ce n'est pas un calque, ce n'est pas une transparence. Ce n'est pas l'idée d'un double. C'est une augmentation. C'est un tiers, un tiers effrangé. De la traduction, si l'on veut bien se débarrasser du *logos* universel et décentrer le cosmopolitisme culturel, on peut dire qu'elle est transformation plus que circulation. D'où le désamour que j'ai pour la métaphore du *pont* et les pensées de la traduction qui insistent sur le psychopompe — c'est-à-dire sur une lecture purement idéaliste

des opérations à mener —, évacuant par là toute la part somatique qui détermine la relation traduisante. Qui est, à mes yeux, une véritable physique. C'est une relation immanente et non spéculative à un agencement particulier d'une langue. On ne traduit pas une langue. On ne traduit jamais de la généralité. Jamais du code. Ce que l'on traduit, c'est toujours du singulier, un arrangement de ladite langue, une configuration, un usage, un avatar — un cristal. C'est un contact, un travail, une dépense d'énergie, un conflit aussi bien, l'effort d'établir des liens. Ça tâtonne, traduire, ça se touche, se noue, se renoue, se corde. Ce n'est pas indolore. Et il y a, immanquablement, ce n'est pas grave, du reste, dans la réponse traduisante, pas forcément de l'intraduisible, mais de la scorie, du ratage, de la reprise. Ce n'est pas dire qu'il y a déperdition de sens ; mais pointer qu'il y a un impératif de requalification du sens. De sa transmission différentielle.

Autant donc, pour expliquer l'effrangement. Avec lui comme viatique, je fais route vers trois nébuleuses d'arguments. La première d'entre elles rassemble les arguments de l'évidence extérieure. Celle de l'objectivité, de la présence attestée, factuelle. Peu de cinémas sont en effet aussi « collés » à la référence poétique que celui de Brakhage. Qui s'était, d'ailleurs, initialement, engagé dans l'écriture poétique — et cela peut nous amener à considérer, outre la transplantation d'un élan à l'expérimentation (faire avec les possibles spécifiques de l'image ce que le poème fait avec les possibles de la langue : d'où l'acte de traduction à envisager, de l'un à l'autre, comme ce *faire* parallèle), des communautés de posture artistique, une même marginalité commerciale et institutionnelle, une mythologie de l'exceptionnalité ainsi qu'une faible visibilité partagée : en fait une position de clandestinité culturelle, retournée en légende positive. Dans cette première nébuleuse, je distinguerai trois sous-ensembles.

Le premier se constitue sobrement de la documentation biographique, des accointances, rencontres, proximités, amitiés, fréquentations dont on a témoignage, bref : le poétique avoué comme *forme de vie*. Le registre est bien celui de l'explicite, voire du revendiqué : car c'est aussi, naturellement, celui du jeu des relations, des hommages et de la reconnaissance des influences et des déterminations initiales, des aveux et des citations « constitutives » que l'on trouve dans les écrits du cinéaste, ses lettres, ses conférences — et je pense tout

particulièrement ici aux marques de reconnaissance adressées avec ferveur au modernisme américain et à ses figures, ses proues exubérantes, à Gertrude Stein, Ezra Pound, Robert Duncan ou Charles Olson. De façon exemplaire, c'est des *Cantos* de Pound que Brakhage a pu dire, dans une conférence donnée à l'Université de Caroline du Nord le 22 mars 1977 et précisément intitulée *Poetry and Film*, qu'ils constituaient « *the most important single book of my life* » (Sitney 2015, 150). La poésie, donc, comme inspiration première (R. Bruce Elder, 1998), comme humus, matière nourricière. Et comme legs supposé de problématiques (intransitivité, réflexivité, collage, rythme, rupture mimétique, etc.) à partir desquelles mettre le cinéma à la question. La poésie ? Une matière de départ à réenoncer dans le lexique et la syntaxe de l'image, dont on cherchera à faire agir ailleurs, en un contexte expressif décentré, quelques techniques essentielles.

Un deuxième groupe renvoie à la présence spéculative du poétique chez Brakhage — j'entends par là que de nombreux textes du cinéaste tournent autour de la question des attributs respectifs du langage poétique et de ceux de l'image, ou bien de la nécessité, pour l'artiste visuel, de se faire assidu au langage, afin de mieux pouvoir se confronter à la primauté culturelle du langage sur la vision et parvenir à la révolution esthétique qu'il envisage : l'émancipation de la vision. Bref, de problèmes que l'on pourrait dire « de traduction ». Comment réenoncer ? Non seulement Brakhage pense le filmique en dialogue constant avec le poétique, mais il me semble en outre que l'on peut relever une certaine contamination du théorique par le poétique dans son écriture, ses textes paraissant souvent branchés sur des constellations d'intensités verbales, sur la fécondité du jeu, sur l'étoilement de l'image, plus que sur une rationalité progressive et systématique — que ce soit d'ailleurs pour décrire ses propres films, comme par exemple *Anticipation of the Night* dans la revue *Filmwise* en 1961 (Noguez 132)³ ou pour exposer, de façon plus générale, ses conceptions relatives au cinéma : *Métaphores et vision* (1963), son texte majeur, relève moins de l'essai au

3

« L'ombre mobile d'un homme dans la lumière du jour fait penser à des lueurs dans la nuit. Une boule rose, tenue dans la main, réfléchit une illumination pareille à la fois au soleil et à la lune. L'encadrement d'une porte ouvrant sur des arbres préfigure le crépuscule ouvrant sur la nuit. Un enfant est né sur la pelouse, né de l'eau, avec une promesse d'arc-en-ciel, et la rose sauvage. Cela devient la lune et la source de toute lueur nocturne. Les lumières de la nuit deviennent de jeunes enfants faisant une ronde. La lune se déplace au-dessus des colonnes d'un temple où toute lueur retourne. On voit le sommeil des innocents et leurs rêves d'animaux qui deviennent leur divertissement, leur ronde qui devient le matin. Les arbres changent de couleur et perdent leurs feuilles en signe de deuil, deviennent la complexité des branches où l'homme-ombre se pend. »

sens strict que d'une forme de poème spéculatif, de méditation poétique proliférante, « exorcisme poétique de ses préoccupations théoriques » selon l'intéressante formule de Paul Adams Sitney⁴ — ce dont on parle, en fait, sans doute, quand on évoque, à propos de ce texte, la difficulté de son pli langagier, ou, parfois, sa nébulosité : jeux de mots, allusions cryptées ou peu discernables, jeu de typographie (les parenthèses), pictographie sauvage, autant de stratégies poussant clairement l'argument du côté du vers.

Un troisième ensemble regroupe, logiquement, les différentes formes de citations filmiques rapportables au poétique. Non plus l'explicite du discours ou du métadiscours d'accompagnement et de justification, mais celui, immédiat, des images. L'insert. Comme un effet de collage. Soit que ces citations apparaissent dans la transparence référentielle de certains titres : *The Dante Quartet*, par exemple, film essentiel de 1987, l'un des marqueurs d'évolution décisif de l'œuvre de Brakhage puisqu'il atteste de son basculement dans le tout pictural — dans ce qui, du point de vue de la lisibilité narrative, constitue bien un véritable « enfer » (assauts chromatiques, ectoplasmisation des formes, écrasement de toute perspective, rythmique hallucinée, saturation systématique du plan, etc.) ; soit qu'elles affleurent, saccadées, dans une dynamique *portraitiste* qui convoque quelques figures majeures de la poésie américaine contemporaine au sein des films, les y insère où les y laisse faire brèche, hors de tout souci d'agencement chronologique, de tout suivi narratif, de toute dimension biographique ou de toute linéarité relationnelle — Robert Creeley et Michael McClure apparaissent ainsi dans *Two : Creeley / McClure* (1965), tandis que Louis Zukofsky traverse à plusieurs reprises, et sous les avatars divers d'une signature, d'un fragment de texte ou d'un visage, la profonde méditation sur la guerre et la violence que constitue *23rd Psalm Branch* (1967)⁵ — un film *explicitement* politique, ce qui est rare chez Brakhage ; soit encore, troisième possible, qu'elle se révèle par la présence brute, immédiate, de fragments de poèmes, par la présence furtive et saccadée de lettres tracées à la main, qui tout à la fois engagent à l'image et *font* elles-mêmes image : c'est le début de la onzième partie du *A* de

4

Paul Adams-Sitney, *op. cit.*, p. 157 : « [...] *poetic exorcism of his theoretical preoccupations* ».

5

Ces trois films se trouvent sur le premier DVD du second volume de l'anthologie sortie chez Criterion. Ils font tous trois partie de la série des *Songs*, 31 films tournés en super 8 entre 1964 et 1969.

Zukofsky qui apparaît ainsi dans *23rd Psalm Branch*⁶ ; ce sont des bribes du premier *Hymne à la nuit* de Novalis qui ponctuent régulièrement *First Hymn to the Night — Novalis* (1994), comme en dialogue tenu, serré, rapide, avec les précipités iridescents de l'image ; et c'est encore une célèbre formule de Rilke, tirée des *Sonnets à Orphée* (I, 3), « Gesang ist Dasein » (« Le chant est existence »), mais renversée en « *existence is song* », qui intitule le 4^e *canto* du *Dante Quartet*. Ce que partagent, d'ailleurs, incidemment, ces différentes présences verbales dans l'image Brakhage, c'est l'affirmation d'une fonction curative du chant poétique, sa puissance de transformation, sa compétence à retourner, littéralement, la négativité (la peur, la douleur, la mort) en une puissante et renouvelée affirmation de vie. Thaumaturgie du poème que l'image revendique elle aussi comme son propre, comme sa compétence singulière de resymbolisation du vécu.

À la suite de cette reconnaissance du poétique en général comme *terreau* du filmique, ma deuxième nébuleuse se présente comme celle des arguments de l'expérience. Ce que je désigne ainsi, ce sont les effets de réception. Qui sont très proches de ceux qui qualifient traditionnellement le poème. Et se situent du côté de l'affect dominant. Il ne me semble pas tiré par les cheveux de tenir l'effet d'étrangeté qui saisit le spectateur, et *a fortiori* le spectateur novice, quand il regarde un film de Brakhage, comme une *situation* poétique. C'est-à-dire un double mouvement, une double attitude de scrutation et d'étonnement. L'image Brakhage est compliquée. On s'y arrête, elle nous arrête, on ne la *lit* pas d'emblée, elle qui ne cesse de (dé)filer, sauter, tressauter, qui revient et repart, toute habitée de mouvements, de métamorphoses pléthoriques, perpétuellement en *transformation*. On essaye d'en fixer quelque chose, pour comprendre — puis on abandonne, se laisse aller la laissant filer. On la lit moins qu'on ne s'y délie. On s'y délie, par exemple, de l'implicite demande de perspective que l'on adresse à l'image photographique ou filmique. On s'y délie de l'implicite attente de transparence. On s'y délie des mouvements cognitifs auxquels nous a habitué notre pratique culturelle. L'opacité de l'image (qui résulte de sa stratification complexe), sa confusion (résultant de son rythme de montage), son hybridité (résultant de la mobilisation de matières et de techniques de provenance et de nature très diverses — plume, stylet, colle)

6

« Fleuve en crue qui dépasse ma mort / Chanson, ma chanson change la peine en musique / [...] » (Zukofsky 119)

déconcertent, parce qu'elles augmentent fondamentalement l'épaisseur et la durée de la perception. Arrachée à tout automatisme, ou plus exactement empêchée de recourir à ses automatismes de cadrage, disposition, hiérarchisation, la perception est immédiatement, radicalement et durablement *déplacée*. Ce qui est l'effet même du poétique : une poussée libérale, une émancipation associative, un débordement frontalier. Du poétique, et de l'utopique. Ce qui se joue, dans ce déplacement, c'est d'abord l'intensification de la sensation, au détriment de la circulation immédiate du sens, de sa transparence, de sa communicabilité. Ce qui s'impose, c'est une prédominance des sens, en général, et de la vision en particulier dans l'élaboration du sens. Il n'est pas difficile de reconnaître là (trouble, opacification, fausse distribution) une description sommaire du principe de « défamiliarisation » comme principe essentiel du poétique. Et il opère pleinement chez Brakhage — ce qui pourra paraître un étrange paradoxe chez un cinéaste connu, par ailleurs, pour son emploi systématique de la *familiarité* (celle que saisit sensément le *home movie*) comme matière filmique.

Outre l'argument de la défamiliarisation, il me semble qu'il n'est pas inutile de regarder en direction de la posture énonciative hyper-subjective revendiquée par ce cinéma. Ce qui en fait un proche du biais lyrique. Cinéma du sujet, principalement pour deux raisons. L'une renvoie au projet d'un cinéma du tout visionnaire formulé à maintes reprises par Brakhage, à la volonté de créer de la « pensée visuelle en mouvement » (*moving visual thinking*), qui aurait la vision pour enjeu exclusif, de son état natif, préverbal, entièrement non éduquée, celle de l'enfant, jusqu'à sa confrontation au langage et aux processus de socialisation, tout en incluant les formes que l'on néglige de considérer habituellement ou que l'on tient pour secondaires, voire pathologiques (rêve, hallucination, hypnagogie, phosphènes, etc.) ; l'autre à l'impulsion (auto)biographique qui traverse ou porte la quasi totalité des films, s'expose toujours par nœuds d'incandescence (naissance, jouissance, mort, etc.), mais se bricole selon des modalités discrètes, allusives, parcellaires. La familiarité que j'évoquais précédemment. Mais qui est une façon d'autobiographie *optique* et de ses diffractions multiples, d'une part, plus que psychologique ou, simplement, factuelle et linéaire ; et qui se caractérise, d'autre part, par des accents très steiniens, celle de « tout le monde », justement, de la mienne à travers celle de l'autre — ce qui, soit dit en passant, permet d'écarter le reproche de

solipsisme longtemps adressé au travail de Brakhage. Il n'y a guère de nombrilisme dans sa pratique du biographique. Aucune scrutation coupable du « petit secret » comme aurait dit Deleuze, aucune espèce de gratification banalement égotiste. Ni clôture sur soi, ni systématique événementielle. Pas de fin narrative, mais le jeu des puissances de l'analogie. Mais le souci intense de trouver, dans le puzzle des affects quotidiens, de la vie *commune*, des actions banales, le biographique indistingué, qui est aussi une forme de positionnement politique « démocratique ». C'est en ce sens qu'il faut comprendre la signature qui ponctue les films, le sigle « *by brakhage* », comme le nom d'un collectif, une désignation plurielle dans laquelle entrent la femme et les enfants du cinéaste, ainsi qu'il l'indique en ouverture de *Métaphores et vision*, d'un nom partagé par tous ceux qui se trouvent impliqués dans le geste, le processus créatif, et la vie même du créateur : qui sont une part de son « moi » :

« By Brakhage » should be understood to mean « by way of Stan and Jane Brakhage, » as it does in all my films since marriage. It is coming to mean: « by way of Stan and Jane and the children Brakhage » because all the discoveries which used to pass only thru the instrument of myself are coming to pass thru the sensibilities of those I love. Some day these passages will extend thru the sensibilities of those I now can only imagine loving. Ultimately « by Brakhage » will come to be superflous and understood as what it now ultimately is: « by way of everything. » (Brakhage 1963, unpaginated,)

Le « moi » n'est pas seul ; il est, comme l'écrivait Wallace Stevens dans un poème intitulé « Theory », inconditionnellement *environné* : « *I am what is around me* » (W. Stevens, 1917). Environné, le « moi » n'est plus en lui exclusivement, il va *vers* cet environnement, n'est plus essence et figement, mais orientation, mouvements, circulation ; il se reconnaît dans un schéma de complémentarité, de liaison, plutôt que dans une forme iridescente d'exceptionnalité. De cette conscience de l'environnement, *Dog Star Man* donne une figuration complexe dans la triple conjonction qu'il établit au paysage, à l'autre et au cosmos – ce qui se dit, notamment, dans l'articulation récurrente des images *pulsantes* du cœur et de l'étoile. Encore faut-il ajouter que ces deux éléments, vision et sujet, ne sont pas sans interagir. Les deux ajustés forment un projet : filmer la relation de la vision aux affects. Cet ancrage du cinéma dans l'expérience visuelle inconditionnée et dans la *matière* personnelle du sujet de la caméra (sa physiologie, son histoire, ses transformations organiques, ses peurs, ses rêves, sa mémoire, ses proximités, etc.) est l'argument *par excellence* du « lyrisme » de Brakhage.

Il nous reste enfin à considérer le troisième ensemble, qui rassemble quelques arguments esthétiques et postule que Brakhage transpose des techniques (ou des principes) poétiques dans sa pratique filmique. J'ai déjà eu l'occasion d'en mentionner quelques-uns provenant de ce que l'on pourrait appeler, grossièrement, la vulgate moderniste — intransitivité de l'image ; rupture mimétique ; collage ; réflexivité sur les processus de production / réception. Mais il reste d'autres pans de thématisation possibles.

Une première façon de voir directement l'effrangement à l'œuvre, ou le devenir poétique du filmique, ce pourrait être de considérer la « traduction » en films, ou moments de films, de formes poétiques elles-mêmes. Le cinéma de Brakhage est aussi poétique parce qu'il s'approprie certaines formes, certains genres ou agencements significatifs et qu'il en propose des équivalents visuels. Je prendrai rapidement trois exemples, particulièrement distincts pour « illustrer » cette virtuosité des formes filmiques : haïku, épopée, pastorale — et leurs valeurs support : instant ; conflit ; nature. Presque spontanément, il me semble que l'on peut déceler l'effrangement du haïku, d'une forme brève qui tend à juxtaposer (c'est-à-dire surimposer filmiquement) deux images singulières, à se déployer selon deux pentes et dans le jeu de toutes leurs altercations possibles. C'est le cas, notamment, de certains des *Songs* (*Song 1* et *8*, par exemple) ; mais peut-être aussi, d'une façon plus générale et diffuse, car il n'est pas impossible de tenir certains traits caractéristiques du haïku pour des qualités intrinsèques aux films de Brakhage : et de souligner leur puissance suggestive ; leur passion de la scrutation des simples ; la conscience de l'évanescence des êtres et des choses qui les habite. Une poétique de l'éphémère à laquelle peuvent également être rapportés les films courts, peints, grattés, collés — ceux, notamment, consacrés aux phalènes, comme le merveilleux *Mothlight* de 1963 !

Et puis, de l'autre côté, à l'opposé de cette brièveté, mais pas contre elle, ni à son rebours, puisqu'elle en intègre l'expérience essentielle, celle de l'incandescence du quotidien, il y aurait, dans un film comme *Dog Star Man* (1964), l'effrangement de la forme épique (J. B. Lenglet) — film de l'élan (marche, accouplement, naissance, coupe...), de la conflictualité « cosmique » (homme/nature ; vie/mort ; microcosme/macrocosme) et du

ravissement (la création comme horizon d'apothéose). *Dog Star Man* a peut-être pour point d'unification l'idée d'une dimension poético-épique du quotidien, de la vie *domestique*. Mais *Dog Star Man* est aussi un film épique dans sa manière alternative (sans y toucher, sans le paraître) d'être un film politique — à la manière du *Walden* de Thoreau, dont il me semble précisément constituer une transposition judicieuse. Je veux dire par là que la forme de vie qui s'y expose ne s'y livre pas comme un mythe exclusivement personnel, ce que l'on pourrait croire de prime abord, mais propose plutôt une sorte d'*exemplarité* (William C. Wees ; Tyrus Miller) écologique, qui est le contraire d'une représentativité partisane et invite à penser, sentir et habiter *décentrés*. La meilleure incarnation filmique de cette passion du décentrement qui travaille l'œuvre de Brakhage me semble être donnée par la démultiplication des superpositions (jusqu'à quatre couches dans la quatrième partie de *Dog Star Man*). Cette stratégie esthétique typique du cinéaste met en effet spontanément en crise tout effort de centrage de la vision, toute perspective monoculaire, tout monologisme de l'œil, au profit d'une prolifération de sources, mouvements, directions, qui assure la mise en relation immanente de tous les événements constitutifs de l'expérience, de tous les disparates qui nous donnent *un* monde. Cette puissance de connexion horizontale et déhiérarchisée qui est celle du film-Brakhage ouvre sur une extension de la notion de communauté — qui est un *exemple* de la façon dont la communauté humaine pourrait repenser sa propre nature et sa destination. Ou lui offre l'*occasion* de (se) *voir* autrement. Déplacer le regard « tuteuré » comme pacte artistique — et : « Le pacte dit / Que des peuples existeront » (G. Oppen 1968).

J'imagine enfin que l'on pourrait tenir, ce sera ma troisième allusion, la pastorale pour une forme, voire une tradition poétique déclinée avec récurrence dans les films de Brakhage — par quoi s'attesterait d'ailleurs leur confrontation régulière à la question environnementale et s'assurerait aussi leur « américanité » native. L'imagination pastorale se retrouve bien entendu dans *Dog Star Man* — qui me paraît ouvrir littéralement le « jardin » à la puissance indéfinie de l'environnement. Mais on la remarque aussi dans les *Songs* qui forment autant de pièces lyriques discrètes, à l'imagerie et à l'émotionnalité intimes mais équivoques, comme dans *The Wold Shadow* (1972), film obsédé par l'image forestière, qui la diffracte progressivement, la soumet au jeu des sous- ou sur-expositions, sur-visualise le *paysage* et les puissances tutélaires qui semblent le hanter. Elle l'est toujours dans les films des dernières années, ceux

que Brakhage a consacré aux paysages maritimes de l'île de Vancouver : *A Child's Garden and the Serious Sea* (1991) ; *The Mammals of Victoria* (1994) ; *The God of Day Had Gone Down Upon Him* (2000). Si l'impulsion de ces derniers films est donnée au cinéaste par le désir d'imaginer la biographie d'enfance de sa seconde femme, ils se déploient *de facto* comme autant de méditations sur le rythme de l'océan, le partage du jour et de la nuit, les cycles végétatifs. La présence lancinante de ces éléments, leur imbrication, et la minimisation des figures ou des traces humaines, ancre les films dans une réflexion sur les positions respectives de l'humain et du monde naturel qui vient entamer, ou déconstruire partiellement le préjugé anthropocentrique qui habite nos représentations conventionnelles. Comme si venait cristalliser sur la pellicule une sorte de mémoire adamique, une nostalgie pour le monde naturel. Comme si venait à passer un fantôme de pastorale...

Une deuxième modalité d'effrangement s'identifie dans la prépondérance marquée du signifiant et dans la minimisation de l'histoire. Je pointe là un avatar de la dialectique de l'explicite et de l'hermétique, celle qui porte, il me semble, fréquemment le mouvement du poème, de sa lecture complexe et conflictuelle. Celle qui promeut, par l'expérimentation, dans le film, dans le poème, la matière primaire, plutôt que les organisations discursives. Prépondérance du photogramme, donc, et non du plan. Même dans les plus « narratifs » des films de Brakhage, je pense à *Anticipation of the Night*, ou, encore, à *Dog Star Man*, le substrat diégétique bien présent et objet majeur des commentaires critiques d'ailleurs, se démonétise rapidement. L'horizontalité narrative est contrariée, profondément, par la verticalité affichée du médium et sa puissance disjonctive. Peu à peu, elle cède le pas, la temporalité revenant toujours à une forme de clôture instantanéiste. Comme un avoir lieu permanent. Une puissance de présentification systématique, continue. Mémoire et anticipation dévorées. Passé et futur rapatriés sur un point de fascination : celui de la vision. La temporalité irradie au lieu de défiler. C'est une modalisation de la temporalité du filmique par celle du poétique. L'effet en est le drame déconstruit, puis minoré par l'appropriation, l'incontournable des signes proliférants et l'abstraction lyrique. Ou dire plutôt reconnaissance lyrique : car cela centralise absolument le sujet — projection imaginaire, composition exhibée, expérience visuelle globale et privée. Le lyrique et sa dynamique soudain promus comme moteur du filmique. D'où la question de la coupe, du montage, du séquençage : car le

film est articulation d'affects et résistance explicative. Mais ce n'est pas nécessairement d'un sujet unifié, homogène, que se fait le film. Plutôt d'un sujet traversé de flux de visions, de perceptions, d'un sujet carrefour. De cette prépondérance, on peut distinguer trois modes majeurs : soit que l'image captée se trouve modifiée directement au tournage, comme dans *The Wold Shadow* (1972) (filtres, salissures, sur ou sous-exposition, mouvements de caméra déformant l'objet, éclairages, etc.) ; soit que l'image soit délibérément créée en dehors de tout référent (par intervention sur la pellicule vierge — grattage, peinture, collage, etc.) ; soit que l'on compose l'image à partir des deux types d'opération précédentes, que l'on compose l'image à partir de plusieurs types d'images, obtenant ainsi un composite, un hybride. C'est la surimpression — procédure créative majeure chez Brakhage, dont le propre est de générer des images invues et que l'on peut rapprocher de l'image poétique, telle que Reverdy a pu la concevoir — comme rapprochement d'éléments distincts et éloignés⁷. Et il n'est pas d'ailleurs absurde de repérer dans l'usage récurrent de la superposition une sorte d'effet cubiste en cinéma. Pour le tourner encore autrement, ce qui conjoint le travail filmique de Brakhage et le principe poétique, c'est la non transparence, la couche, l'épaisseur — à l'inverse des idéologies de la transparence du médium (réalisme romanesque, etc.). C'est contre l'illusion d'une évidence et d'une transparence de la vision, en reconnaissance de son épaisseur matérielle et de sa stratification complexe, et pour affirmer la pluralité des régimes scopiques que Brakhage tourne ses films.

Images, justement. Affaire de métaphore, donc, et de métonymie. Propension aux tropes. L'effrangement, c'est aussi considérer la mécanique des tropes poétiques majeurs au cœur de l'image. Elle est distincte de celle qui s'exploite dans la narration filmique ou romanesque. Métaphore de fiction : le montage parallèle, le jeu de la double diégèse et des interpolations de sens que l'on peut y mettre. Métaphore de poème : émergence d'un tiers monde, d'un tiers pays. Métonymie de fiction : ligne claire, évocation inquiète, élaboration de suspens. Métonymie de poème : gros plan, condensation, substitution. Dans le cinéma de Brakhage, les usages tropiques sont du côté de ceux qui prédominent dans le poème. On s'en assurera en considérant, par exemple, les deux usages de la métaphore que l'on peut repérer dans *Dog*

⁷

Cf. « L'image », texte initialement paru dans le n° 13 de la revue *Nord-Sud*, en mars.

Star Man — le centripète et le centrifuge. Le premier, interne au plan, n'appelle rien du dehors : dans le plan, un élément symbolise un référent absent (explosion stellaire [Sirius, l'étoile du chien] au début → éjaculation de l'homme → naissance). Centrifuge : la surimpression prenant le rôle du montage parallèle, la mise en rapport se fait simultanée et non plus successive. Perte de clarté, de lisibilité. Épaississement du sens. Effet de pollinisation herméneutique. Bref : poème.

L'effrangement, on peut le saisir également au niveau de ce que l'on pourrait appeler l'hyper-rythme : la qualité majeure du montage Brakhage. Qui traduit, si l'on me permet la formule, un peu meschonicienne, le signifiant majeur du poétique. Qui n'a rien à voir avec la régularité et le retour du même, le battement technique du même. Conçu sur un modèle océanique. Mais le rythme, c'est la *re-disposition*. Il n'y a pas répétition, car les configurations sont toujours mouvantes. Les motifs peuvent revenir, ils ne reviennent jamais dans le même agencement. Fluidité du montage visionnaire. Il y a re-disposition, qui signale l'infini modifiable de la forme, son incarnation acméiste. Le montage hyperactif est aussi ce qui présentifie avec le plus d'efficacité, puisqu'il tend à écraser les perspectives temporelles, à faire advenir au présent les événements passés, à indistinguer, comme, au fond, s'il s'agissait du travail d'une mémoire indistincte. Le temps se trouve ainsi redéfini comme celui de l'apparition pure, inconditionnée. Une utopie ? Cette question du rythme, de la centralité absolue du rythme dans le cinéma de Brakhage, cela nous arrive directement comme un effrangement du poétique. Comme s'il y avait translation spontanée de la nécessité, voire de l'excessivité du rythme « en poésie ». Le rythme, c'est un peu pour Brakhage l'autre modalité déterminante pour actualiser les processus de vision, ou de pensée visuelle en mouvement, qui constituent sa matière.

Le dernier point d'effrangement, enfin, je le trouverais dans la question de l'immanence et de l'immédiateté. Les films de Brakhage, exemplairement les films peints, se constituent comme des plans d'immanence, des surfaces où les événements adviennent indépendamment d'un sens présupposé et dans lequel l'hypothèse du sens ne peut être postulée que par les effets de contiguïté plastique. C'est la question de l'intensité qui prend toute son ampleur et peut constituer, d'ailleurs, un argument pour le dépassement de la clôture subjective. Un cinéma

d'intensité, cela veut dire : dans chaque film arrivent des événements (formes, lumières, rythmes, agencements...), qui s'échappent, font une ligne de fuite dans le plan. Le film comme planomène : champ perpétuel d'interactions, un espace indéfini, dénué de toute forme de transcendance et construit par des formes d'interaction complexes : les affects, les signes, les multiplicités s'agrègent, s'agencent, se défont, tracent des lignes de fuite pour échapper au cadre, postulant l'infini de connexions alternatives. Il est impossible de stabiliser l'espace comme « toile de fond » et d'en détacher des figures. Espace dont les limites et les qualités sont en perpétuelle reconfiguration. Espace d'apparence chaotique, mais distingué par formes de mouvement, changement, déplacement, etc. Ce qui émerge ponctuellement et partiellement sur ce plan d'immanence, imperceptible en soi, ce sont des configurations énergétiques singulières, qui dessinent des structures internes de distinction. Des *visions*.

Oeuvres citées

Adams Sitney, Paul. *The Cinema of Poetry*. New York, NY : Oxford University Press, 2015.

Adams Sitney, Paul. *Le Cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine, 1943-2000*. Trad. : Pip Chodorov et Christian Lebrat. Paris : Paris Expérimental, 2002 [éd. or. 1974].

Adorno, Theodor W. *L'Art et les arts*. Trad. : Jean Lauxerois. Paris : Desclée de Brouwer, coll. « Art et esthétique », 2002 [éd.or. *Die Kunst und die Künste*, 1967].

Brakhage, Stan. *Metaphors on Vision*, 1963. L'ouvrage est accessible en format epub ou pdf à l'adresse : <https://archive.org/details/metaphorsonvisio00brak>. Consulté le 10 février 2017. Trad. : J.-M. Bouhours. Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1999.

Elder, R. Bruce. *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*. Waterloo, ON : Wilfrid Laurier University Press, 1998.

James, David E. (dir.). *Stan Brakhage Filmmaker*. Philadelphia, PA : Temple University Press, 2005.

Lenglet, Jean-Baptiste. *Dog Star Man de Stan Brakhage : du cinéma lyrique à l'intimisme de l'autoportrait : évolution d'une forme poétique*. Mémoire de Master I, réalisé sous la direction de Christa Blümlinger, Université de Paris III, 2007. Consultable à l'adresse : <http://www.jeanbaptistelenglet.com/files/DogStarMan.pdf>. Consulté le 10 février 2017.

Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999.

Miller, Tyrus. « Brakhage's Occasions. Figure, Subjectivity and Avant-garde Politics », in David E. James (dir.), *Stan Brakhage Filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005. 174 à 195.

Noguez, Dominique, *Une renaissance du cinéma : le cinéma « underground » américain*. Paris, Klincksieck, 1985.

Oppen, George. « Dans cette nation », in *D'être en multitude*. Recueil repris dans *Poésie complète*. Trad. Yves Di Manno. Paris : José Corti, 2011 [éd. or. *Of Being Numerous*, 1968].

Reverdy, Pierre. « L'image », texte initialement paru dans le n° 13 de la revue *Nord-Sud*, en mars 1918 et repris dans les œuvres complètes, Paris, Flammarion, 2010, tome 1, p. 495

Stevens, Wallace. « Théorie », in *Harmonium*. Trad. Claire Malroux, Paris, José Corti, 2002 [éd. or. 1917].

Wees, William C. *Light Moving in Time: Studies in Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley, CA : University Press of California, 1992.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York, NY: P. Dutton & Co., 1970. Consultable à l'adresse : http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf. Consulté le 10 février 2017.

Zukofsky, Louis. *A*, sections 8 à 11. Trad. Serge Gavronsky et Dominique François. Paris : Éd. Virgile, 2003.