1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

84 | 2018

Varia

Emilie Vergé (dir.), *Stan Brakhage. Films (1952-2003). Catalogue raisonné*

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6284>

DOI : 10.4000/1895.6284

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 232-233

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Emilie Vergé (dir.), *Stan Brakhage. Films (1952-2003). Catalogue raisonné* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6284> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6284>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2022.

© AFRHC

Emilie Vergé (dir.), Stan Brakhage. *Films (1952-2003). Catalogue raisonné*

François Albera

RÉFÉRENCE

Emilie Vergé (dir.), *Stan Brakhage. Films (1952-2003). Catalogue raisonné*, Paris, Paris-Expérimental, « Outils », 2016, 441 p.

- 1 Stan Brakhage (1933-2003) a commencé à réaliser des films en 16 mm et en 8 mm dans les années 1950 et 1960 et il a travaillé avec la pellicule jusqu'à son dernier film en 2003 : son œuvre est donc entièrement « argentique ». Cette précision est importante dans un contexte où le « passage » au numérique s'est généralisé, y compris dans le cinéma expérimental, faisant saillir une différence d'approche entre ses protagonistes que le « cas » Brakhage permet de mettre en évidence. Le travail sur les constituants du medium – qu'on peut, en cinéma, rapprocher du mouvement artistique appelé « modernisme » par Clement Greenberg (voir, dans ce même numéro, le compte rendu de ses *Écrits choisis*) soit l'attention accordée à la matérialité du support et la réflexivité du medium sur lui-même – a largement défini les cinéastes expérimentaux américains par différence avec les cinéastes de l'industrie cinématographique. Le passage au numérique a rendu ce positionnement minoritaire étant donné un certain « discrédit » attaché désormais à ce qu'on qualifie de « formalisme ». Par ailleurs la maîtrise de l'outil informatique nécessite des compétences tout autres que celles qui étaient requises dans le cas de l'image argentique (chimie, lumière, mécanique, discontinuité et intermittence, etc.) qui se sont développées inégalement et plutôt dans le champ de « l'art vidéo » et des « installations » (où en revanche, passée la période « déconstructive » à la Nam June Paik, l'autonomie des créateurs est largement relativisée par le recours à des techniciens et à des technologies sophistiquées qui exigent des moyens de production sans commune mesure avec l'artisanat et le bricolage dont se prévalait le cinéma *underground* au sens propre du mot).

- 2 Brakhage appartient donc à cette mouvance du cinéma expérimental américain (parfois appelé *Underground*, parfois *New American Cinema*) mais il a occupé, dans ce champ assez hétérogène, en dépit de courants catégorisés par P. Adam Sitney qui en est le principal analyste (« Visionary Film », « Structural Film »), une place singulière en « incarn[ant] l'utopie culturel de *Walden* de Thoreau ». Bien qu'il semble qu'il ait eu une activité de cinéaste publicitaire et documentaire occasionnelle (dont on ne sait et ne nous dit rien), il a vécu dans les montagnes rocheuses du Colorado, dans une cabane, et œuvrait dans une assez grande autonomie, centrant nombre de ses films sur son environnement immédiat, ses proches (femme, enfants), sa vie quotidienne, tout en poursuivant une quête concernant la vision, la perception, ce qu'il appelait des « métaphores de la vision ». Le mot « œil » intervient fréquemment dans les titres de ses films. Dans l'un d'entre eux un personnage se crève les yeux, faisant le film passer en négatif, puis les yeux sont grattés sur la pellicule. Plus tard il développa une théorie de la vision pré-linguistique et d'une pensée visuelle en mouvement, voire une théorie de « l'acte de vision » et réalisera des films sans caméra où il intervient sur la pellicule avec de la peinture, des éléments matériels (végétaux, ailes de papillons notamment). Les analyses de son œuvre et de sa vie – difficilement séparables – que donne Sitney révèlent un être angoissé, en proie à une « crise lyrique » permanente et nettement en marge des mouvements dits de « l'avant-garde » cinématographique américaine avec lesquels il fut à de nombreuses reprises en conflit. Conflits de personnes – Kenneth Anger l'accusant de fausseté et d'hypocrisie –, provocations à l'endroit des plus reconnus (Warhol, Snow), disputes avec Jonas Mekas et la Cooperative de l'Anthology Film Archive, etc. où les divergences doctrinales le disputent à la jalousie et la concurrence dans le champ.
- 3 En 1983, deux universitaires américains, Wendy Brabner et Gerald Barrett publiaient un premier catalogue de l'œuvre de Stan Brakhage, *Stan Brakhage : A Guide to References and Resources* (G.K. Hall, Boston). Vingt ans et une centaine de films plus tard il s'imposait donc de compléter cette ressource, d'autant plus que l'œuvre est désormais achevée avec le décès du réalisateur en 2003. C'est à cette tâche que s'est attelée Émilie Vergé après avoir soutenu sa thèse, « Une étude stylistique du cinéma de Stan Brakhage, 1952-2003 » (Université Paris III, 2014). Avec l'aide de Marilyn Brakhage, associée à l'édition, et le soutien de Christian Lebrat, elle a repris ce travail sur de nouvelles bases. Moins descriptif que le précédent, ce catalogue a tenu ainsi à « laisser Brakhage commenter ses films » et à ne recourir à des commentaires d'autres auteurs que dans le cas où il n'y avait pas de texte du réalisateur, « pour obtenir un livre de référence sur le cinéma de Brakhage le plus fidèle possible aux intentions originelles de l'artiste » (p. 49). Ce catalogue bilingue français-anglais de l'œuvre est chronologique (date de sortie) et chaque film fait l'objet d'une fiche technique et d'un commentaire, il est indiqué dans quelles collections publiques (musées, universités, etc.) ou chez quels distributeurs se trouvent des copies (pour certains il est mentionné que le film a été retiré de la distribution par l'auteur). Dans de nombreux cas une illustration de plusieurs photogrammes en couleur est disposée dans la page.
- 4 Le parti pris de se limiter, sauf quand ils font défaut, aux commentaires du cinéaste peut se comprendre, eu égard à la nature personnelle de son cinéma, cependant le caractère souvent partiel ou allusif de ces textes ou encore délivrant une méditation à propos d'un film n'aident guère le lecteur à raviver sa mémoire ou à imaginer ce que peut être le film en question.

- 5 Dans son texte de présentation, Vergé insiste sur la dimension romantique de Brakhage tout en le situant « au cœur » de l'avant-garde cinématographique américaine ; pour elle, l'originalité de son style se révèle dans le « contre-style » qu'il suscita (en particulier le style « structurel »). Bien que Brakhage ait récusé tout « formalisme » et déclaré avoir dû lutter contre l'abstraction ou le non-objectif, elle le place au sein du modernisme, avec l'expressionnisme abstrait en peinture, la poésie de Charles Olson, la musique de Cage, de Varèse et de Messiaen (dont *Scenes from Under Childhood* est inspiré). De son côté Sitney, s'il relève les liens avec la poésie (Pound, Stein) et voit dans l'énumération des titres eux-mêmes de la filmographie une suite de mots asyntaxiques, de notes prises à la volée sur des images marquantes (*Window Water Baby Moving ; Thigh Line Lyre Triangular*, etc.) et formant une manière de poème, considère ces films, avant tout, comme des expériences de vie.