

Université de Montréal

**La divine comédie de Stan Brakhage :
une lecture du film lyrique *The Dante Quartet***

par

Nadia Arsenault

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en études cinématographiques

Décembre 2011

© Nadia Arsenault, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La divine comédie de Stan Brakhage :
une lecture du film lyrique *The Dante Quartet*

Présenté par :
Nadia Arsenault

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Richard Bégin, président-rapporteur
Silvestra Mariniello, directeur de recherche
Jean-Marc Larrue, membre du jury

Résumé

Film abstrait peint à la main sur de la pellicule recyclée, *The Dante Quartet* de Stan Brakhage est une adaptation personnelle de *La divine comédie* de Dante. Agissant comme un palimpseste où chaque couche révèle des éléments caractéristiques de l'oeuvre du cinéaste ainsi que l'influence de certains poètes et artistes, *The Dante Quartet* reprend certaines caractéristiques de l'ekphrasis. Dans ce mémoire, je travaille avec l'hypothèse heuristique que *The Dante Quartet* est une ekphrasis, et plus précisément une ekphrasis inversée. Ce mémoire s'intéresse à ce qui reste du pré-texte après son passage d'un média à un autre. Compte tenu du laps temporel qui sépare ces deux oeuvres, il est aussi question d'influences contemporaines au travail de Brakhage. Le cinéaste basant son travail sur les phénomènes de vision (et plus particulièrement sur les visions hypnagogiques dans le cas qui m'occupe), le point sera fait sur la pensée de Brakhage à ce sujet, pensée qu'il expose dans son livre-manifeste *Metaphors on Vision*.

Mots-clés : Stan Brakhage; *The Dante Quartet*; *Metaphors on Vision*; *La divine comédie*; ekphrasis inversée; cinéma expérimental; poésie postmoderne américaine.

Abstract

The Dante Quartet by Stan Brakhage is a personal adaptation of *The Divine Comedy* of Dante who took the form of an abstract movie made from hand painted images on recycled footage. Acting as a palimpsest in which each layer reveals characteristic features of Brakhage's work and the influence of different poets and artists on it, *The Dante Quartet* also includes some features of ekphrasis. In this thesis, I work with the heuristic assumption that *The Dante Quartet* is an ekphrasis, specifically a reverse ekphrasis. This thesis looks at what remains of the pre-text after the transfer from one medium to another. Given the temporal interval between these two works, I will also discuss of certain contemporary influences to Brakhage's work. As the filmmaker based his work on vision phenomena (especially on hypnagogic visions in that movie), the point will be made regarding Brakhage's thinking about this, thought that he describes in his manifesto *Metaphors on Vision*.

Keywords : Stan Brakhage; *The Dante Quartet*; *Metaphors on Vision*; *The Divine Comedy*; reverse ekphrasis; experimental film; american postmodern poetry.

Table des matières

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT	II
TABLE DES MATIÈRES	III
LISTE DES FIGURES	V
REMERCIEMENTS	VI
DÉDICACES	VII
INTRODUCTION	8
CHAPITRE 1	15
1.1 DES PREMIÈRES ANNÉES FORMATRICES	17
1.2 DES GÉNÉRATIONS INFLUENCÉES	21
CHAPITRE 2	23
2.1 <i>METAPHORS ON VISION</i> : MANIFESTE POUR UN CINÉMA DIFFÉRENT	24
2.2 LES ANNÉES 1960 ET LA CONTRE-CULTURE AMÉRICAINE	25
2.2.1 L'AVANT-GARDE LITTÉRAIRE AMÉRICAINE	26
2.3 AVANT ET AU-DELÀ DU LANGAGE	28
2.3.1 LIRE L'INCONSCIENT	32
CHAPITRE 3	34
3.1 L'EKPHRASIS, UNE FIGURE DE STYLE LITTÉRAIRE	35
3.1.1 ARTS LITTÉRAIRES ET ARTS VISUELS	37
3.1.2 LES ENJEUX DE L'EKPHRASIS	41
3.2 <i>THE DANTE QUARTET</i> , UNE EKPHRASIS INVERSÉE	43

3.2.1	SPÉCIFICITÉ ET ÉVOLUTION D'UN MÉDIA	44
3.2.2	UNE LITTÉRACIE VISUELLE	48
3.2.3	VOIR AUTREMENT	50
3.2.4	VISUALISER LE RYTHME	57
3.3	LE ZEITGEIST OU L'EKPHRASIS CONTEXTUELLE	64
3.3.1	LA POÉSIE POSTMODERNE AMÉRICAINE	66
CHAPITRE 4		72
4.1	<i>HELL ITSELF</i>	74
4.2	<i>HELL SPIT FLEXION</i>	82
4.3	<i>PURGATORY</i>	93
4.4	<i>"EXISTENCE IS SONG"</i>	101
CONCLUSION		105
BIBLIOGRAPHIE		110

Liste des figures

FIGURE 1 STAN BRAKHAGE	75
FIGURE 2 STAN BRAKHAGE	75
FIGURE 3 HELL ITSELF	77
FIGURE 4 <i>HELL ITSELF</i>	77
FIGURE 5 <i>"EXISTENCE IS SONG"</i>	80
FIGURE 6 <i>"EXISTENCE IS SONG"</i>	80
FIGURE 7 <i>HELL SPIT FLEXION</i>	84
FIGURE 8 <i>HELL SPIT FLEXION</i>	84
FIGURE 9 <i>HELL ITSELF</i>	89
FIGURE 10 JACKSON POLLOCK. <i>ONE: NUMBER 31, 1950.</i>	89
FIGURE 11 <i>HELL SPIT FLEXION</i>	91
FIGURE 12 MARK ROTHKO. <i>UNTITLED, 1968.</i>	91
FIGURE 13 <i>PURGATORY</i>	99
FIGURE 14 ROBERT RAUSCHENBERG. <i>RETROACTIVE 1, 1964.</i>	99
FIGURE 15 <i>"EXISTENCE IS SONG"</i>	103
FIGURE 16 KATSUSHIKA HOKUSAI. <i>LA GRANDE VAGUE DE KANAGAWA, 1829-32.</i>	103

Remerciements

Je désire remercier Adam Ruben pour ces mots : « your thick glasses evoke “indie bassist” rather than “1972 NASA Mission Control” », ainsi que Paris Gellar pour m’avoir présenté l’autre côté du miroir.

Je dédie ce mémoire à Pépé et Mémé Miousse pour leur support moral dans cette folle aventure, leurs encouragements et leurs bons mots qui m'ont aidée à relativiser l'importance des études universitaires.

Et Jason, pour m'avoir appuyée dans ce projet qu'il désapprouvait – Away we go.

Introduction

There are a lot of movies made for nobody.
— Stan Brakhage

En marge du cinéma commercial évolue un cinéma peu connu du public, un cinéma dit expérimental, prenant sa source dans la recherche fondamentale des cinéastes du début du siècle dernier (pensons à Germaine Dulac, Léopold Savage, Dziga Vertov ou même Georges Méliès). Fait d'expérimentations concernant la forme narrative, l'esthétique et le dispositif cinématographique, ce type de cinéma repose sur un désir de repousser les limites de ce média. Bien que ces films soient généralement confinés aux salles de musées, aux festivals spécialisés et aux projections improvisées dans des lieux insolites (lofts, usines désaffectées, toits d'immeuble...), le cinéma expérimental possède malgré tout ses propres cinéastes cultes tels Michael Snow, Jonas Mekas, Maya Deren et, bien sûr, Stan Brakhage. Actif au sein du cinéma expérimental américain des années 1950 jusqu'à son décès en 2003, Stan Brakhage employa de nombreuses techniques innovatrices au fil des années. Montage rapide dans le mouvement, pellicule gravée, brûlée ou passée dans des bains chimiques, éléments organiques collés sur de l'amorce, peinture et *found footage* ne sont que quelques-unes de ces techniques. Certains de ses films ne comportent qu'une seule technique ou forme narrative différente, alors que d'autres en empruntent plusieurs. Un film, que j'aime particulièrement, incorpore une bonne partie de ces diverses expérimentations : *The Dante Quartet*.

Réalisé entre 1981 et 1987, ce film consiste en une réflexion de trente-sept ans sur *La divine comédie*, le célèbre poème de Dante Alighieri. Lorsqu'il présente son film, Brakhage raconte qu'il le réalisa au début de la quarantaine, période difficile de sa vie où il traversa une crise existentielle. Il associe même les deux premières sections du film (celles correspondant à l'enfer) à ses problèmes matrimoniaux et son divorce. Il réalisa ensuite la section intitulée *Purgatory* en même temps qu'il cherchait à transformer sa vie, puis compléta la section liée au paradis lors de sa rencontre avec Marilyn, celle qui devint sa seconde épouse (Sitney 2008, p. 251). Même si cette anecdote est assez éloquente, il n'y a pas de trace du vécu du cinéaste dans cette adaptation de *La divine comédie* qui prend plutôt la forme de peinture abstraite en

mouvement. Entièrement peint à la main, le film fait penser — une fois projeté à l'écran — à une toile de Jackson Pollock, de Willem de Kooning ou encore de Mark Rothko, bien plus qu'à un film. Peint sur de la pellicule d'archives, *The Dante Quartet* est formé par une accumulation de médias (le cinéma, la peinture et la poésie) se superposant les uns aux autres, comme dans un palimpseste. De plus, ces formes abstraites engendrent une certaine pensée visuelle en constante agitation¹.

Des couches d'images provenant de différentes sources (films populaires, expérimentations antérieures du cinéaste, documentaires IMAX) et de peintures abstraites se superposent ainsi, se laissant parfois voir par le spectateur, se cachant à d'autres moments. La poésie agit aussi de la même manière, même si le film ne comporte ni trame narrative, ni bande-sonore. Celle-ci est perceptible dans le rythme d'apparition des photogrammes à l'écran qui varie tout au long du film. Comme nous le verrons au chapitre 3, le rythme du film s'apparente à certaines formes métriques en poésie. Tout ce jeu de cache-cache soulève la question de l'identité des médias, à savoir si un transfert médiatique modifie l'identité du média. Malgré la présence de la peinture et de la poésie dans ce film, *The Dante Quartet* demeure-t-il une œuvre cinématographique? Comme un média n'est jamais isolé de son environnement, l'étude de la socialité de ce film — une lecture anglophone et protestante de Dante, réalisée en marge d'Hollywood — s'avère intéressante ici. Toutefois, comme ce film se veut une adaptation très libre de *La divine comédie*, je l'aborderai comme une forme d'ekphrasis inversée (une représentation visuelle d'un texte). En partant de ce concept d'ekphrasis inversée, j'analyserai la manière dont les matériaux et les techniques utilisés par Brakhage transcendent les frontières disciplinaires.

¹ Brakhage emploie l'expression « *moving visual thinking* » pour décrire ce phénomène.

Tout comme il est impossible de dissocier les médias employés dans *The Dante Quartet*, il s'avère difficile de séparer l'œuvre cinématographique de Brakhage de ses écrits sur le cinéma. L'ensemble de ses écrits, et plus particulièrement son livre *Metaphors on Vision*, offre une clé de compréhension de cet univers cinématographique singulier. Le second chapitre de ce mémoire, simplement nommé *Metaphors on Vision*, porte sur ce livre à mi-chemin entre l'ouvrage théorique et le manifeste. Offrant une nouvelle façon d'aborder et de penser le cinéma, le livre s'avère toutefois complexe à lire et peut décourager plus d'un lecteur. En effet, il comporte des poèmes en prose, des gribouillis faits à la main, des fragments de scénario et quelques correspondances entre Brakhage et quelques artistes l'ayant influencé. Tous ces exercices stylistiques autorisent de nombreuses interprétations en plus de donner accès à une certaine compréhension de la pensée brakhagienne. Pour illustrer ses convictions personnelles au sujet de la vision et du cinéma, Brakhage utilise plusieurs métaphores (d'où le titre du livre). Par exemple, il compare les films de Méliès à des lapins (« his film are rabbits » (2001, p. 16)). Il voit ce dernier comme un prestidigitateur qui utilise des trucs pour surprendre ses spectateurs, pour créer une illusion. La caméra permet un nombre infini de trucs tout comme le chapeau peut contenir un nombre infini de lapins. Pour décrire la façon dont l'esprit humain se crée un univers restreint fait de connaissances abstraites, il emploie l'expression « a Ferris Wheel of a solar audibility in the middle of the amusement park of the universe » (p. 17). Ses métaphores portent principalement sur la question de la vision humaine qui est différente d'un individu à l'autre et sur l'appareil cinématographique. Selon Brakhage, il faut accepter ces différences et s'en servir comme sources d'inspiration au lieu de créer des films respectant une vision que l'on pourrait qualifier d'idéale ou de parfaite. Dans ses films, il détourne le matériel cinématographique pour obtenir des images plus près de sa propre vision. Son cinéma devient alors singulier puisque, théoriquement, il est le seul au monde à voir de cette façon. Visionner un film de Brakhage, c'est voir à travers ses yeux. Son manifeste, tout comme son cinéma, reprend plusieurs thématiques de la contre-culture des années 1960, notamment l'apport du mysticisme et des religions

orientales dans la quête de Dieu et de nouvelles perceptions. En plus des pistes d'analyse amenées par *Metaphors on Vision*, la question de l'inconscient optique de Walter Benjamin et celle de la pratique du montage comme trait distinctif de l'avant-garde d'après Peter Bürger soutiendront ma réflexion et mon analyse de *The Dante Quartet*.

L'intérêt de *The Dante Quartet* résidant dans l'utilisation simultanée de trois médias, une lecture intermédiaire favorisera l'analyse de cette œuvre singulière. Car, bien qu'il soit possible d'analyser individuellement la présence de la poésie, du cinéma et de la peinture dans ce film, ces trois médias forment un tout qui ne peut être complètement séparé sans perte. Le concept de remédiation sera employé afin de comprendre les dynamiques intermédiaires qui lient ces trois médias. J'entends par remédiation la reprise d'un média à l'intérieur d'un autre média, telle que Bolter et Grusin la définissent. La remédiation forme une certaine trinité avec l'immédiacité (immediacy) qui efface ou cache la présence du média dans l'acte de médiation et l'hypermédiacité (hypermediacy) qui assure la visibilité de cet acte en rendant simultanément perceptibles les différents médias.

Le troisième chapitre, intitulé *Une ekphrasis inversée de La divine comédie*, cherche à comprendre comment Stan Brakhage parvient à reproduire le poème de Dante sans recourir à la parole. Traditionnellement, l'ekphrasis est une imitation littéraire d'une œuvre plastique. Cette figure de style décrit l'œuvre en vers ou en prose et est généralement intégrée à l'intérieur d'un récit. L'écrivain rend ainsi visible, uniquement par les mots, une œuvre au lecteur. Dans un sens plus large, l'ekphrasis peut être comprise comme la description d'une œuvre d'art dans un autre média ; étant en quelque sorte un échange intertextuel. Dans le cas qui m'occupe, le film devient une description visuelle d'une œuvre littéraire ; il effectue le processus inverse de l'ekphrasis, d'où mon choix d'en parler en termes d'ekphrasis inversée. Dans un texte, l'ekphrasis crée des boucles puisque l'auteur sort de son récit pour décrire une œuvre

pour ensuite revenir à son histoire. Ce mouvement de boucle se retrouve visuellement dans le film à l'intérieur des mouvements circulaires. Même si l'ekphrasis se veut une imitation d'une œuvre dans un autre média, il demeure impossible de réellement représenter cette œuvre avec exactitude. L'interprétation de l'artiste engendre toujours des pertes et des ajouts.

Dans mon analyse du film, je m'intéresse particulièrement à ce qui reste du passage d'un média à un autre et ce que Brakhage s'approprie du poème de Dante. L'un des aspects de l'ekphrasis est le décalage temporel entre le texte et l'artefact dont il parle. Je prendrai aussi en considération l'intervalle de temps qui sépare le texte original du film. Le poème ayant été interprété, analysé et adapté par de nombreux artistes et érudits au cours des siècles, il aurait été impossible pour Brakhage de n'être aucunement influencé par ceux-ci, même inconsciemment. Brakhage n'étant pas un lecteur de la première heure de Dante, sa compréhension fut imprégnée d'autres références culturelles. Toutefois, lors du visionnement de ce film, seul un spectateur avec une grande connaissance de l'œuvre première ou une certaine mémoire culturelle apercevra les quelques références — peu nombreuses — à *La divine comédie*. Au lieu de transposer le texte en film, Brakhage reproduit plutôt l'esthétisme de la poésie de Dante. Il utilise la spécificité du cinéma en détournant son dispositif technique, repoussant ainsi les limites de son média afin d'obtenir une œuvre finale unique. En rejetant ces règles cinématographiques, Brakhage présente au spectateur son acte de création et interroge en même temps sa propre pratique artistique.

Mais avant d'entamer ma réflexion sur *The Dante Quartet*, il m'est apparu important de relater l'histoire de Stan Brakhage dans un court chapitre intitulé *Quelques mots sur Stan Brakhage*. Bien qu'il soit connu dans le milieu du cinéma expérimental, il demeure pour ainsi dire complètement inconnu en dehors de ce cercle assez hermétique d'amateurs du genre et de quelques salles d'université. Ce premier chapitre présente toute l'inventivité dont fit preuve Brakhage pour réaliser ses films, sa création

d'un cinéma au « je » (aussi nommé cinéma lyrique) et l'influence qu'il eut sur des générations d'artistes. Après mes chapitres sur *Metaphors on Vision* et sur l'ekphrasis inversée, j'analyserai le film de façon détaillée dans un quatrième chapitre nommé simplement *The Dante Quartet*.

Chapitre 1

Quelques mots sur Stan Brakhage

*Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé,
construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer.*
— Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*

Figure mythique du cinéma expérimental américain, Stan Brakhage est aujourd'hui reconnu pour sa vaste filmographie, ses écrits sur le cinéma et son apport original au genre. Cinéaste prolifique, il réalisa près de 400 films sur cinq décennies² ; certains ne durent même pas une minute, alors que son plus long, *The Art of Vision*, se déroule sur 270 minutes. Portant généralement sur les thèmes universels de la naissance, de la mort, du sexe et de la quête de Dieu, les films de Stan Brakhage posent un regard singulier et particulièrement subjectif sur des sujets abondamment traités au cinéma, comme dans les arts en général. Toutefois, ses expérimentations sur la pellicule et son travail avec la caméra marquent plus particulièrement l'imaginaire du spectateur, à quelques exceptions près — l'accouchement de sa conjointe dans *Water Window Baby Moving*, par exemple. Quelques films ponctuent sa carrière et témoignent de son évolution comme cinéaste; notamment *Mothlight*, son film le plus innovateur. En 1963, incapable de s'acheter de la pellicule vierge, Brakhage colla des ailes de papillons de nuit et des morceaux de végétaux entre deux morceaux d'amorce blanche inutilisée lors de ses précédents films. Cette amorce, qui laisse complètement passer la lumière, offre une projection particulièrement lumineuse avec des formes organiques dansant à l'écran.

Homme de culture, Brakhage s'inspire de la poésie, de la musique, de la mythologie et des phénomènes visuels (un sujet récurrent dans ses écrits) pour réaliser ses films. Aimant particulièrement la littérature, il discute des écrits de différents écrivains — surtout des poètes — lors d'interviews, de présentations de ses films et de conférences. Les noms d'auteurs modernes comme Gertrude Stein, Ezra Pound et D.H. Lawrence reviennent fréquemment, tout comme ceux de poètes postmodernes (Robert Duncan,

² Les spécialistes du cinéma expérimental demeurent assez vagues sur le nombre exact de films qu'il aurait réalisés. La page web de Criterion (www.criterion.org), un distributeur ayant consacré deux anthologies au cinéaste, en recense plus de 350, alors que Fred Camper (un spécialiste de Brakhage) mentionne « the monumental importance of his close to 400 films » sur son site www.fredcamper.com.

Allen Ginsberg, Michael McClure...). Sa filmographie porte aussi la trace de cet intérêt pour la littérature : en plus de son travail sur Dante, il réalisa une série de quatre films sur Faust (*Faust Films*) entre 1987 et 1989. De plus, son film *Black Vision* lui fut inspiré par un passage de *La nausée* de Jean-Paul Sartre, alors qu'une lettre du poète Robert Kelly servit d'inspiration pour *Fire of Waters*. La lecture du poème *Coler's Island* de Charles Olson donna *Deux Ex*, tandis que son film "*he was born, he suffered, he died*" doit son titre à une citation de Joseph Conrad. De même, le premier et le quatrième film de sa série *Visions in Meditation* furent inspirés respectivement par les écrits de Gertrude Stein et de D.H. Lawrence. Plusieurs écrivains collaborèrent aussi avec lui : *Thot-Fal'n* met en scène, notamment, William Burroughs et Allen Ginsberg alors que Robert Creeley et Michael McClure apparaissent dans sa série *Fifteen Song Traits*.

1.1 Des premières années formatrices

Les années 1950 furent particulièrement calmes du côté du cinéma expérimental aux États-Unis : l'effervescence des années 1940 (avec le travail de la première génération de cinéastes avant-gardistes américains) étant alors terminée. Selon Sitney, seul le travail de Brakhage avait un certain intérêt en ce début de décennie; ce dernier « produisant de un à cinq films par an de 1952 à 1958 et luttant pour créer une nouvelle forme, domine l'histoire du cinéma radical pendant cette période » (2002, p. 156). Ses premiers films n'étaient toutefois pas particulièrement réussis. En 1958, Parker Tylor écrivit à propos du premier film de Brakhage, que

there is nothing sensational, technical or otherwise, about *Interim* — like life for one who was then, in 1951, only eighteen. Yet as a young Experimentalist's first endeavor, it is phenomenally free of awkwardness, showing a very rare quality: the taste that is "tact" (1958).

Bien que maladroits et encore narratifs, il y avait déjà dans ses premiers films un désir d'innover formellement. Sa rencontre avec Joseph Cornell en 1955 apporta de grands changements dans sa pratique alors que Cornell l'engagea pour filmer des images avec une petite caméra. Ce tournage, ainsi que la réalisation de son film *Wonder Ring* la même année, « furent ses premières expériences de caméra tenue à la main de manière sensuelle et d'une exécution purement formelle du montage » (Sitney 2002, p. 159). Rapidement, il se mit à transposer certaines expériences sensorielles par des formes abstraites dans ses films. Brakhage expérimenta aussi avec des expositions multiples, des bains chimiques et le *plastic cutting* (une forme de montage cinématographique où les plans sont assemblés dans le mouvement, dans le gros plan ou dans l'abstraction, ce qui atténue les transitions). De ces expérimentations sont nés le cinéma lyrique et son livre *Metaphors and Vision*. Lorsqu'il ne filme pas ses images, Brakhage peint directement sur la pellicule — vierge ou déjà développée —, la gratte et la grave avec des instruments pointus. Pionnier du cinéma lyrique, il prend le rôle du protagoniste de ses films derrière la caméra. Emplissant l'écran de mouvements, la forme lyrique permet au spectateur de demeurer toujours conscient qu'il est le témoin de la vision du cinéaste alors que ce dernier lui présente ses propres réactions quant à ces visions. Dans le cas de Stan Brakhage, ces visions ne comportent généralement pas de perspective linéaire ou atmosphérique, retirant encore plus toutes formes de réalismes cinématographiques. Comme l'explique Sitney, « dans le cinéma lyrique, comme Brakhage l'a façonné, l'espace du film de transe, cette longue et fuyante diagonale héritée des frères Lumière, se transforme en l'espace aplati de la peinture Expressionniste abstraite » (2002, p. 160)³.

³ Cette ressemblance entre l'expressionnisme abstrait et le film à l'étude sera discutée dans les chapitres suivants.

Avant de commencer sa carrière de cinéaste, Brakhage emménagea à San Francisco pour y étudier la poésie. Il fréquenta alors les poètes de la San Francisco Renaissance (et plus particulièrement Robert Duncan, Charles Olson et Robert Creeley), des poètes et artistes issus du Black Mountain Collège⁴, ainsi que quelques poètes de la Beat Generation, dont Allen Ginsberg et Jack Kerouac. Bien qu'il ne fréquenta jamais le Black Mountain College, les amitiés qu'il entretenait avec certains de ses étudiants et professeurs influencèrent son travail. Charles Olson devint une figure importante dans la vie artistique de Brakhage : il le nomme dans plusieurs de ses écrits en plus de publier une partie de leur correspondance⁵. À l'instar des autres enseignants du Black Mountain College, Olson mettait de l'avant l'importance du processus créatif, de la spontanéité et du matériau, en plus d'offrir un enseignement en réaction au *New Criticism*⁶. L'opposition de Charles Olson à la tradition et aux formes fermées en poésie se retrouvera aussi dans l'écriture de Brakhage ainsi que dans ses films.

Brakhage déménagea ensuite à New York, où il vécut brièvement chez la cinéaste Maya Deren. Dans cette ville, il rencontra plusieurs cinéastes expérimentaux, dont Jonas Mekas, Willard Maas et Marie Menken. Cette dernière aura une grande influence sur sa façon de filmer. Utilisant une caméra à la main, Menken dansait en filmant, créant ainsi des mouvements de caméra fluides et inattendus qui inspirèrent

⁴ Université expérimentale de la Caroline du Nord ayant dispensé des cours entre 1933 et 1957. Orientée sur l'enseignement multi-disciplinaire, elle demeure connue pour son enseignement dans le domaine des arts et des lettres et par ses célèbres enseignants (Charles Olson en lettres, John Cage en musique, Willem de Kooning en arts plastiques et Merce Cunningham, pour ne nommer que ceux-ci).

⁵ Aimant échanger sur sa vision de l'art, plusieurs correspondances entre Brakhage et différents artistes furent publiées au cours des décennies, notamment dans la deuxième édition de *Metaphors and Vision*. Plus récemment, des échanges entre Brakhage et Carolee Schneemann au sujet des visions hypnagogiques et du théâtre kinétique furent publiés dans *Correspondance Course : An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle*.

⁶ Théorie littéraire formaliste très populaire dans les universités anglo-saxonnes au milieu du 20^e siècle. Cette théorie insiste sur une lecture fermée, particulièrement en poésie, et sur l'aspect auto-référentiel du texte.

grandement le cinéma encore très jeune de Brakhage. À l'époque, New York voyait naître une seconde génération de cinéastes avant-gardistes influencée par leurs maîtres européens. Les frontières entre les arts étant moins hermétiques, des artistes de tous les horizons forment une nouvelle communauté artistique à New York. Brakhage eut alors la chance de rencontrer Jackson Pollock, rencontre qu'il raconta lors de son passage à Montréal :

I met Pollock one time when I accompanied a friend who was invited with other critics to go see some new paintings in his famous Long Island barn. Evidently, Pollock was dead drunk, immobile and silent in a corner. After a moment, while looking at the traces of paint with which Pollock covered the canvas that was stretched across the floor, one of the critics risked a few words, talking about 'chance operation.' Pollock, awaking slowly from his drunken stupor, repeats the words, 'Chance operation?' He then takes a paintbrush, dips it into a pot of paint, and with one movement of his arm flings the paint across the length of the room squarely hitting the doorknob! (Renaud 2001)

Lorsqu'il peint sur la pellicule, Brakhage agit un peu de la même manière. Sa peinture comporte une certaine part d'improvisation, tout en conservant une certaine constance et une régularité pour obtenir une fluidité de mouvements.

À la fin des années 1950, il retourna vivre au Colorado où il épousa Mary Jane Collom et éleva leurs cinq enfants. La famille deviendra sa thématique principale au cours des années 1960, un sujet alors peu commun dans le cinéma expérimental⁷. À la même

⁷ Le cinéma expérimental, tout comme la poésie postmoderne, est surtout pratiqué par des artistes homosexuels. Dans une entrevue accordée à Sitney, Brakhage explique ainsi la situation : «quand je me suis marié, beaucoup de mes amis qui s'attendaient à ce que je devienne homosexuel furent terriblement déçus, frustrés et considérèrent que, selon leur conception mythique de l'Artiste, j'étais 'foutu'. Ce n'était pas de leur plein gré, mais par respect du mythe. Un artiste marié était une chose

époque, le magazine *Film Culture* publia dans ses pages la première section de *Metaphors and Vision* ainsi que *A Moving Picture Giving and Taking Book*. Brakhage écrivit quelques textes spécifiquement pour ce magazine en plus de participer aussi à la création du Film-Makers' Cooperative⁸ et du Anthology Film Archives⁹. Plus tard, il enseigna le cinéma à l'Université du Colorado à Boulder et donna de nombreuses conférences sur le sujet dans plusieurs villes nord-américaines.

1.2 Des générations influencées

Des générations de cinéastes, d'artistes et de musiciens issus tant des milieux marginaux que d'Hollywood furent influencées par les expérimentations de Stan Brakhage. Comme l'indique le livret du coffret DVD *By Brakhage: An Anthology*, « his visionary style of image-making has changed everything from cartoons and television commercials to MTV music videos and the work of such mainstream moviemakers as Martin Scorsese, David Fincher, and Oliver Stone ». Ainsi, le film *Seven* de David Fincher avec ses écritures blanches sautillantes, ses très gros plans — parfois flous ou avec une surimpression — et ses teintes d'image variant d'un plan à l'autre fut largement inspiré de *Cat's Cradle*. Martin Scorsese, quant à lui, emprunta la technique des bains chimiques à Brakhage pour la fin de son film *The Last Temptation of Christ*. Ces images ressemblent à plusieurs expérimentations du cinéaste, notamment des plans de *Dog Star Man*. Et plus récemment, le réalisateur John

incompréhensible pour de nombreux amis artistes qui travaillaient avec le cinéma ou avec d'autres médias » (2001, p. 3).

⁸ Coopérative fondée à New York en 1962 par Jonas Mekas, Stan Brakhage, Shirley Clarke, Gregory Markopoulos et Lloyd Michael Williams. Tout au long de sa carrière, Brakhage prit toujours soin de leur remettre une copie de ses films.

⁹ Plus de quarante ans après sa fondation, l'*Anthology Film Archives* poursuit encore sa mission de conservation et de diffusion du cinéma expérimental sous la direction de Jonas Mekas.

Maybury ajouta un hommage au film *Mothlight* au générique de son film *The Jacket*. Brakhage exerça aussi une grande influence — quoiqu'inusitée — sur Lloyd Kaufman, le cofondateur de Troma Entertainment, une maison de production spécialisée en films d'horreur. Ce dernier décrit ainsi cette influence dans un article intitulé *How Brakhage Birthed The Toxic Avenger* : « The company that brought you The Toxic Avenger, Tromeo & Juliet and Terror Firmer has its roots in Stan Brakhage's brilliant melding of light and moving image – and in his total self-sufficiency as an artist » (article disponible sur la page web www.lloydkaufman.com). Plus que son esthétisme, le cinéma de Brakhage (et sa propre personne) s'avère aussi inspirant par sa démarche très personnelle malgré le manque de ressources financières.

Bien que la majorité de ses films soient muets, ses expérimentations sur le dispositif cinématographique et la manière dont il crée un rythme visuel inspirèrent plusieurs musiciens. Ainsi, en 1997 le groupe de rock *indie* londonien Stereolab donna le nom du réalisateur à la première chanson de son album *Dots and Loops*. Sur une musique à la fois électronique et aérienne, le groupe a ajouté des paroles dénonçant la société de consommation. En 2003 (peu après la mort du cinéaste), le groupe new-yorkais Sonic Youth lui rendit hommage lors d'un concert au Anthology Film Archives. Un disque fut tiré de ce concert : *SYR6 : Koncertas Stan Brakhage Prisiminimui*. Il s'agit d'une expérimentation sonore *en direct* d'un peu plus d'une heure. Le titre et les notes inscrites sur la pochette du disque furent traduits en lituanien par le cinéaste Jonas Mekas. Quatre ans plus tôt, Lee Renaldo, le guitariste et chanteur du groupe, avait créé *Text of Light*, un regroupement de musiciens effectuant des improvisations musicales lors de projections de certains films muets de Brakhage¹⁰. Et cette liste d'artistes pourrait se poursuivre sur de nombreuses pages, les films poétiques de Stan Brakhage étant une source inépuisable d'inspiration.

¹⁰ La première prestation eut lieu lors d'une projection du film *Text of Light*, d'où le nom du groupe.

Chapitre 2

Metaphors on Vision

*L'art est beau quand la main, la tête
et le cœur travaillent ensemble*
-John Ruskin

2.1 *Metaphors on Vision* : manifeste pour un cinéma différent

Parallèlement à son travail de cinéaste, Brakhage a toujours écrit, que ce soit des textes théoriques sur sa pratique, des essais sur la musique ou des manifestes. Quelques recueils de ses textes existent sur le marché, mais son oeuvre majeure demeure encore aujourd'hui *Metaphors on Vision*, publiée en 1963 avec la collaboration de P. Adams Sitney¹¹ et Jonas Mekas. Écrit en réaction à la mauvaise réception de son film *Anticipation of the Night*, il fut d'abord publié comme un numéro spécial du magazine spécialisé *Film Culture* sous la forme d'un livre d'art¹². Le magazine publia à nouveau la première section à l'intérieur de ses pages, comme un simple article cette fois-ci¹³. Bien que ce livre soit pour Sitney le deuxième ouvrage théorique paru sur le cinéma d'avant-garde américain après *Anagram of Ideas on Art, Form and Film* de Maya Deren (Brakhage 1998, p. 9), il possède plutôt une vocation militante et doit être lu comme un manifeste, et non pas comme un ouvrage purement théorique.

Comme son titre l'indique, Brakhage expose en forme de métaphores ses convictions profondes et personnelles sur le travail de cinéaste. Sans pagination ni index, *Metaphors on Vision* consiste en neuf chapitres écrits sans interruption, répartis sur

¹¹ Alors âgé de dix-neuf ans, P. Adams Sitney commence à écrire sur le cinéma expérimental dans les années 1970; il devint rapidement le plus grand spécialiste du cinéma expérimental américain. Ami de Stan Brakhage, il publia quelques-uns de leurs entretiens, en plus d'enseigner le cinéma à la New York University et à la Princeton University.

¹² La couverture de carton ondulé dissimulait la photographie d'un œil de Brakhage placée à l'envers sur la première page.

¹³ Longtemps introuvable sur le marché, il fut publié à nouveau dans les années 1990, puis au début des années 2000. En 1998, les éditions du Centre Georges-Pompidou publièrent pour la première fois une version française.

quatre sections. La première section — qui sera analysée plus en profondeur un peu plus loin — consiste en un long poème rédigé en prose sur la vision humaine et les possibilités du cinéma. La seconde partie comporte des scénarios et des fragments de scripts, alors que la troisième partie est calligraphiée et contient divers éléments picturaux tels des flèches, des gribouillis et des mots formant des cercles (une idée inspirée par les poèmes de Gertrude Stein). Dans ces sections, Brakhage réalise une sorte d'exorcisme poétique de ses propres préoccupations théoriques. La quatrième et dernière partie fut ajoutée à la deuxième édition anglaise. Il s'agit d'une correspondance entre Brakhage et certains artistes qu'il côtoie et admire, notamment Jonas Mekas et Charles Olson. La lecture de ce livre s'avère particulièrement ardue (surtout dans le cas de la troisième section) puisque ce manifeste laisse beaucoup de place à l'interprétation. Brakhage était toutefois conscient du caractère peu abordable de ce livre et avoua lors d'une conférence que « *Metaphors on Vision* [...] is considered the most difficult book on film to read » (Brakhage et McPherson 2001, p. 190). Bien que l'ensemble de *Metaphors on Vision* comporte la trace de la pensée brakhagienne, je m'attarderai surtout à la première section.

2.2 Les années 1960 et la contre-culture américaine

Écrit au début des années 1960, *Metaphors on Vision* reflète bien les préoccupations des artistes et intellectuels des mouvements contre-culturels de l'époque. Entre 1955 et 1960, un mouvement de contre-culture composé d'individus solitaires et de petits groupes encore isolés — et somme toute marginaux — émerge aux États-Unis. De manière générale, cette contre-culture propose de nouvelles idées politiques et un style de vie différent de celui de leurs aînés, basé sur un concept philosophique opposé à la société de consommation qui s'avère dominante à l'époque. Il s'agit d'un phénomène de jeunes, issus du *baby-boom* d'après-guerre, provenant principalement de milieux aisés. Comme l'indique Christiane Saint-Jean-Paulin dans

son livre *La contre-culture*, 40 % des Américains ont moins de vingt ans, en 1964 (1997, p. 14). Les campus universitaires connaissent alors une importante augmentation de leur clientèle estudiantine et deviennent rapidement des lieux de contestations. Ces contestations demeurent surtout l'affaire de ces jeunes privilégiés qui « tout en bénéficiant d'une éducation plus longue qu'auparavant, disposent de davantage de temps libre et de moins de contraintes que leurs camarades salariés » (Saint-Jean-Paulin 1997, p. 15). Ainsi, bien que les classes moyennes deviennent conscientes des iniquités sociales et raciales ayant lieu dans le monde et dans leur propre pays, le phénomène de contre-culture demeure le lot d'une classe privilégiée, même si cette dernière cherche l'appui des classes défavorisées.

La dichotomie entre les événements politiques dans lesquels sont engagés les États-Unis et la prospérité économique que vit le pays trouble ces jeunes contestataires alors que la guerre au communisme se poursuit dans les années 1960 : la guerre froide s'intensifie après l'installation de missile russe sur l'île de Cuba et les États-Unis envoient leurs premières troupes au Vietnam en 1961. Un vaste mouvement populaire s'opposera à cette guerre — Brakhage réalisera son seul film ouvertement politique sur ce sujet. En même temps, les années 1960 sont aussi marquées par une nouvelle ouverture d'esprit et de nombreux progrès sociaux et technologiques (dont la pilule contraceptive), l'élection de John F. Kennedy en 1961 et le célèbre discours « I have a dream » donné par Martin Luther King Jr en 1963.

2.2.1 L'avant-garde littéraire américaine

Avec la fin du maccartisme, les années 1950 et 1960 voient naître une gauche contestataire. Ayant retrouvé une liberté de parole, des cercles d'intellectuels et de littéraires plus bohèmes critiquent ouvertement la société. Ils allient leur art et la politique dans leurs actions et non pas dans leurs sujets, à l'instar des groupes avant-

gardistes européens du début du siècle qui « envisag[aient] leur intervention dans le champ social » (Albera 2005, p. 32). Certains groupes n'hésitent pas à provoquer la société, notamment la Beat Generation à San Francisco. Le poète Allen Ginsberg fut l'un des précurseurs de cette contre-culture avec son poème *Howl* (1955), dans lequel il s'avoue marxiste en plus de s'attaquer au capitalisme et à l'impérialisme américain. Ces positions politiques deviendront plus tard populaires dans la population estudiantine qui est alors fascinée par l'indépendance de l'Afrique noire et les dérivés du marxisme (léninisme, trotskisme, maoïsme...) ¹⁴. Le poème de Ginsberg — tout comme *Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs — valut un procès à son éditeur pour avoir fait la promotion de la consommation de drogue ainsi que de pratiques sexuelles hétérosexuelles et homosexuelles. Ces deux procès n'eurent toutefois pas l'effet escompté : ils ne furent pas censurés par la justice et menèrent à une plus grande libéralisation de la publication.

Outre son film *23rd Psalm*, Brakhage ne prend jamais position sur des questions politiques. Son manifeste comporte cependant la trace des contestations de cette époque alors qu'il s'attaque à la prospérité économique d'Hollywood et sa domination dans le monde. Son écriture est aussi avant-gardiste : elle possède une dichotomie entre le conventionnel (la prose, l'épistolaire...) et les expérimentations langagières ¹⁵. Ses sujets sont aussi très près de ceux de la contre-culture, particulièrement sa quête de Dieu qui passe par le mysticisme et un intérêt pour les religions orientales (il se réfère à Dieu, au diable et à la magie, entre autres, dans ses métaphores). De plus, le mysticisme et l'usage de drogue, très présents dans la contre-culture, ouvriraient

¹⁴ Suite au débarquement de la CIA dans la baie des Cochons (Cuba), le castrisme trouvera aussi des sympathisants auprès de l'intelligentsia.

¹⁵ Jochen Schulte-Sasse dans son analyse du texte *Theory of the Avant-Garde* de Peter Bürger décrit ainsi les avant-gardes littéraires : « avant-garde literature derives from the dichotomy between conventional, clichéd language and experimental linguistic forms that dislodged those clichés » (1984, p. viii)

l'humain à d'autres perceptions sensorielles, le sujet principal de *Metaphors on Vision*. En pleine révolution sexuelle, Brakhage décrit aussi des expériences sensorielles et sexuelles dans son manifeste, en plus de parfois prendre la sexualité comme sujet de film.

2.3 Avant et au-delà du langage

Imaginons un œil qui ne sait rien des lois de la perspective inventée par l'homme, un œil qui ignore la recombinaison logique, un œil qui ne correspond à rien de bien défini, mais qui doit découvrir chaque objet rencontré dans la vie à travers une aventure perceptive. Combien existe-t-il de couleurs pour l'œil d'un bébé à quatre pattes sur la pelouse et qui ne connaît rien du concept 'vert'? Quelle perception des ondes thermiques cet œil peut-il avoir? Imaginons un monde vivant, peuplé de toutes sortes d'objets incompréhensibles, tremblant dans d'inexplicables et interminables variations de mouvements et de couleurs. Imaginons le monde d'avant 'Au commencement était le verbe' (Brakhage 1996, p. 18).

Metaphors on Vision débute par cette citation qui demande au lecteur un effort particulier pour imaginer un monde qui ne peut être décrit par des mots. Le monde d'avant le verbe serait, selon Brakhage, un monde où les choses ne sont pas définies et encore moins classées en catégories. L'œil n'y percevrait que des ondes thermiques, des couleurs et des mouvements. Lorsque l'enfant commence à voir et reconnaître des choses, l'innocence de sa vision serait perdue à tout jamais. Apprendre à voir, c'est imposer des concepts plus ou moins abstraits afin de catégoriser et classer ce qu'on voit. Ce processus permet d'effacer nos craintes puisque nous maîtrisons dès lors notre environnement. Bien qu'il soit impossible de revenir complètement à un tel état, Brakhage propose une quête de la connaissance basée sur une communication uniquement visuelle pour parvenir à un certain état de perception. Cette nouvelle

connaissance engendrerait une plus grande conscience optique. Car, ne pas classer ce que nous voyons, c'est accepter que tous les types de vision fassent partie de la nature humaine, qu'il s'agisse de perceptions. Il faut s'ouvrir aux éléments de perception qui nous entourent, et non pas seulement aux objets définis par notre concentration. Pour se départir de cette iconographie de la peur, Brakhage suggère de rejeter les restrictions imposées par le matériel d'enregistrement cinématographique et en affirmant le caractère individuel de la faculté de voir.

Même si l'humain catégorise ce qu'il voit pour apaiser ses peurs, Brakhage relève quatre sujets immémoriaux (la naissance, le sexe, la mort et la quête de Dieu) qui demeurent à ce jour toujours des sources d'angoisse. Ces quatre thèmes — qui deviendront centraux dans son travail — sont exploités par la religion et Hollywood pour contrôler les gens (fidèles ou spectateurs). Hollywood, en normalisant les codes cinématographiques, indique au spectateur la façon de comprendre et d'interpréter les films. De plus, la caméra comme appareil d'enregistrement contraint l'imagination du cinéaste et du public en standardisant les objectifs, la pellicule, la vitesse de projection, etc. Selon lui, Hollywood incite le spectateur à classer les images qu'il voit en créant des films formatés. Le spectateur perd dès lors sa liberté de pensée et de réaction. Le cinéma plus traditionnel est contraint par la caméra. Dans un film, tout est alors réglé comme une valse viennoise : rien n'est laissé au hasard. Toutefois, le cinéaste — comme être capable de tout imaginer face à l'infini des possibles — peut rejeter cette manière de filmer. Brakhage conseille ainsi de ne pas respecter les consignes d'utilisation de l'équipement cinématographique, de le détourner de son emploi usuel. En modifiant son équipement, le cinéaste peut aussi faire abstraction de la progression linéaire, logique et idéologique des images en mouvement. Il suggère de modifier les objectifs, de surexposer la pellicule, de la laisser brûler, etc. Il accuse les laboratoires de finition d'être en grande partie responsables de l'uniformisation des films en réglant la température de la lumière et en respectant une certaine grammaire cinématographique. Ces laboratoires possèdent un grand pouvoir sur le résultat final

du film, bien plus que la caméra, puisqu'ils peuvent modifier différents paramètres après le tournage.

Dans son livre, il propose aux autres cinéastes d'analyser leurs propres perceptions visuelles pour les transformer en films. Pour y parvenir, ils doivent réunir le monde des perceptions et celui des appareils optiques (soit l'œil humain et l'œil de la caméra, pour reprendre son expression). Le cinéaste peut atteindre un certain état de perception en passant par une communication complètement visuelle. En se contraignant à ne pas classer ce qu'il voit, le cinéaste parvient à accepter que plusieurs types de vision fassent partie de la nature humaine. Brakhage identifie quelques faits entourant la vision. D'abord, l'œil humain effectue un balayage incessant qui le rend prêt à répondre à toutes sollicitations visuelles. La vision n'a jamais de répit puisque même les yeux fermés, l'humain voit des couleurs et des formes — que ce soient des visions hypnagogiques ou des phosphènes, pour n'en nommer que deux. Brakhage s'inspire grandement de ces différents types de vision et des défauts de sa propre vision pour filmer ou encore peindre sur la pellicule. En tant que cinéaste, il atteint ainsi un monde de perceptions, sans toutefois atteindre l'état d'avant le verbe puisqu'il connaît déjà d'innombrables concepts.

Brakhage n'est pas le seul à cette époque à s'intéresser à la question de la perception et de l'innocence perdue. L'influence du poète Robert Duncan (qui écrit, notamment, *Poetry Before Language* en 1955) se fait sentir sur ce sujet ainsi que sur l'écriture plus poétique de certaines sections du livre. Pour Duncan, les sons du langage relèvent d'une expérience physique (qu'il compare à une danse), avant même d'être porteurs de sens. Brakhage, lui, est convaincu que le langage doit passer uniquement par la poésie et que l'artiste doit atteindre une connaissance érudite de la littérature pour se débarrasser de son influence sur la vision. Il décrit dans *Metaphors on Vision* quelques expériences oculaires qui ne peuvent être, toujours selon lui, totalement décrites en

mots. Chercher des équivalences littéraires à ces visions abstraites pourrait, par contre, se faire dans

un langage non concerné par la représentation, et que l'on transforme ces non-visions envoûtantes en non-mots, on ne peut plus écrire que des poèmes sonores, manifestations audibles de lettres non déterminées par une quelconque logique, mais qui correspond à une communication s'effectuant sur un mode émotionnel, sans grand rapport avec le monde connu des origines du mot, de quelque son écrit (p. 35-36)

Un tel langage pourrait passer par une libération du mot de la définition qui lui fut arbitrairement attribué comme le firent certains poètes postmodernes américains¹⁶. Cet intérêt pour un langage basé sur les perceptions s'oppose à la domination de la linguistique qui a alors lieu dans le monde universitaire. À l'époque, le structuralisme est populaire dans l'étude des sciences humaines en France. Ce courant offre une analyse sémiotique de la culture par un système de signes. Des structures — modelées comme celles en linguistiques — servent à analyser les différents domaines de la culture selon une organisation de la réalité et des idées. En littérature, les structuralistes considèrent que chaque texte appartient à une structure précise qui peut être un genre, une structure narrative, un système de motifs récurrents ou encore des connexions intertextuelles. Aux États-Unis, le *New Criticism* est le courant théorique dominant dans les années 1950 et 1960. Il met de l'avant une lecture fermée des textes (et plus particulièrement des poèmes) dans le but de découvrir comment le texte fonctionne en lui-même, comment son esthétisme est autoréférentielle. Le *New Criticism* exclut complètement la réception du lecteur, l'intention de l'auteur et le contexte sociohistorique de l'analyse (une analyse ne peut, selon ses adeptes, séparer le texte et sa structure). Dans un cadre universitaire, l'analyse de la littérature (et de la

¹⁶ Ce courant sera abordé au chapitre 3.

culture en général) penchait vers le déterminisme au milieu du 20^e siècle, menant à un refus complet de considérer la capacité des gens à interagir avec un texte. Les mouvements contre-culturels et avant-gardistes, dont fait partie Brakhage, s'opposent à cette domination de la linguistique et à son déterminisme en remettant de l'avant l'expérience humaine dans les pratiques artistiques¹⁷.

2.3.1 Lire l'inconscient

Pour Brakhage, il faut comprendre les films en passant par une connaissance de la poésie. La poésie, surtout lorsqu'elle libère le mot, permet la description de certaines perceptions normalement indescriptibles par le langage. Il faut *lire* les films de Brakhage comme on lit un poème. Une telle lecture permet d'établir la nature des liens entre les images en mouvement et le monde représenté par le cinéaste. En fait, ce n'est pas le monde que ses films présentent, mais bien l'acte de voir. Et, pour lui, la vision est une métaphore pouvant être inspirée de la nature ou même des visions standardisées présentées par Hollywood. Toutefois, une part de ces perceptions appartient au spectateur qui cherche une parcelle de hasard dans l'image, l'élément imprévu par le cinéaste. Dans sa *Petite histoire de la photographie*, Walter Benjamin constate que la photographie représente l'inconscient et laisse paraître des éléments que l'œil humain ne perçoit pas, au même titre que la psychanalyse (1931, p. 12). Il développera quelques années plus tard ce concept d'inconscient optique au cinéma dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Selon Benjamin, la nature ne parle pas de la même manière à la caméra qu'à l'humain. Au travers l'œil de la caméra, la nature se laisse voir autrement, faisant apparaître des détails normalement imperceptibles : « grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit; grâce au ralenti, c'est

¹⁷ L'opposition de Charles Olson au new criticism sera discutée au chapitre 4.

le mouvement qui prend de nouvelles dimensions » (Benjamin 2003, p. 61). Ce concept d'inconscient optique permet d'appréhender leurs œuvres par leur structure et l'immédiateté de la vision (au lieu de parler de volonté artistique) qui représentent inconsciemment les obsessions et fantasmes de son auteur¹⁸. La caméra présente ainsi un inconscient optique collectif, celui de l'artiste et de chaque spectateur.

Le montage du film à l'étude offre aussi des éléments de réalité permettant la compréhension de la pensée brakhagienne. Le montage est une procédure technique de base en cinéma, mais *The Dante Quartet* comporte aussi une forme de montage plus près des collages avant-gardistes de Picasso ou Rauschenberg. En collant des bouts d'amorce et des fragments de films, Brakhage choisit des fragments de réalité et laisse voir la construction de son film. Pour Bürger, une théorie de l'avant-garde passe, en partie, par ce concept du montage :

A theory of the avant-garde must begin with the concept of montage that suggested by the early cubist collage. What distinguishes them from the techniques of composition developed since the Renaissance is the insertion of fragments into the painting, i.e., the insertion of material that has been left unchanged by the artist. But this means the destruction of the unity of the painting as a whole, all of whose parts have been fashioned by the subjectivity of its creator (1984, p. 75).

Chaque morceau de pellicule choisi par Brakhage, même s'il agit de manière aléatoire, devient un fragment de sa réalité et de sa subjectivité. Bürger compare aussi le collage en peinture à l'écriture automatique qui, lorsqu'analysée pour ses procédures de composition (et non pas dans la recherche d'une unité logique), permet de découvrir un sens relativement constant dans l'œuvre (1984, p. 79).

¹⁸ Rosalind Krauss utilise l'inconscient optique pour analyser le travail d'artistes modernes dans *The Optical Uncconscious* (1993).

Chapitre 3

Une ekphrasis inversée de *La divine comédie*

*L'art a estompé la différence entre
l'art et la vie. Laissons maintenant la vie
estomper la différence entre la vie et l'art.*
-John Cage

3.1 L'ekphrasis, une figure de style littéraire

Comme on l'a vu plus haut, pour réaliser son film, Brakhage mit sur pellicule les visions hypnagogiques (les couleurs en mouvement qui apparaissent lorsqu'un individu ferme les yeux avant de s'endormir) que provoqua chez lui la lecture du texte de Dante. Ces formes abstraites pouvant difficilement illustrer de manière cohérente un récit, elles représentent plutôt l'atmosphère générale du poème. Ainsi, par ces couleurs rythmées, Brakhage définit et décrit son interprétation particulièrement subjective du texte. Il s'avère ici intéressant de comprendre comment un poème fait de mots et respectant des règles syntaxiques et métriques fut transposé en formes abstraites. *The Dante Quartet* étant composé de plus d'un média, il devient possible de l'analyser comme une adaptation cinématographique ou encore comme une évocation de *La divine comédie*.

L'adaptation cinématographique comprend toutes les formes de transposition d'une œuvre première de son média (la littérature, la bande-dessinée, le jeu vidéo, etc.) au cinéma. Pour Claus Clüver, le terme adaptation suggère l'adaptation d'un texte premier dans un autre média, selon les possibilités techniques de ce dernier. L'adaptation comprend le processus qui mène au choix des éléments retenus qui sont par la suite transposés dans un autre média et le résultat qui s'en suit. Une adaptation ne requiert pas la connaissance du texte original pour être comprise puisque tous les éléments ne sont pas nécessairement repris. Toutefois, certains arts comme la danse et le mime ne peuvent pas réellement entrer dans cette catégorie puisqu'il s'agit plutôt de traduction où un système de signes est remplacé par un autre (Clüver 2009, p. 507). C'est aussi le cas de *The Dante Quartet* qui ne comprend pas de trame narrative. Certains spectateurs, sachant qu'il s'agit d'une interprétation personnelle de *La divine comédie*, auront une certaine « familiarity with the plot, though not necessarily with its

exact verbalization in any articular version » (2009, p. 507). Mais comme je l'expliquerai plus loin dans ce chapitre, le film s'éloigne du texte premier au point où il devient difficile de trouver les équivalences d'un texte à l'autre. De plus, analyser une adaptation relève plus de l'intertextualité qui, selon la définition de Kristeva, est « le passage d'un système de signes à un autre » (1974, p. 59). L'intermédialité s'intéressera plutôt aux relations entre les médias (et pas seulement les médias plus littéraires), à leur matérialité, à la signification de ce passage ainsi qu'aux aspects sociaux qui les entourent. L'illustration, quant à elle, sert généralement à exemplifier le texte original ou devenir l'emblème de celui-ci. Reprenant des exemples de Meyer Shapiro, Valerie Robillard souligne qu'il y a

a variety of ways in which illustrations engage their visual pre-text, ranging from those that 'enlarge' the verbal text, adding details, figures, settings and so on, that are not present in the original, to those which are extreme reductions of the text in which only a few details are represented (2007, p. 154).

Le film de Brakhage pourrait aisément entrer dans l'une ou l'autre de ces catégories, mais la notion d'ekphrasis m'apparaît plus justifiée pour l'analyser. Imitation littéraire d'une œuvre plastique, l'ekphrasis est en fait une figure de style basée sur la description en prose ou en vers d'une œuvre d'art. La description de cette œuvre — qui peut être réelle ou fictive — se trouve généralement intégrée à l'intérieur d'un récit, parfois en digression. Reprenant la définition antique de l'ekphrasis, « a speech that brings the subject matter vividly before the eyes », Ruth Webb explique que « at no point in Antiquity (or Byzantium) was ekphrasis confined to a single category of subject matter, nor can every text about images be claimed as ekphrasis in the ancient sense » (2009, p. 1-2). Le terme « ekphrasis » s'appliquait alors à toutes descriptions d'une chose, d'une personne ou même d'une expérience. Cette description devait être précise et détaillée pour rendre visible uniquement par les mots un élément au lecteur. Ce n'est qu'à la fin du 19^e siècle que les théoriciens de la littérature définissent

l'ekphrasis comme étant la représentation verbale d'une oeuvre plastique (p. 3). Le point qui m'intéresse dans l'ekphrasis est la description d'une oeuvre dans un autre média, ce qui crée un échange intertextuel à l'intérieur d'une oeuvre hybride, comme c'est le cas dans *The Dante Quartet*. Laura M. Sager Eidt suggère justement une définition plus englobante de l'ekphrasis qui serait « the verbalization, quotation, or dramatization of real or fictitious texts composed in another sign system » (2008, p. 18). D'où l'idée d'analyser ce film en terme d'ekphrasis inversée (soit l'évocation sous une forme visuelle d'une oeuvre littéraire). Dans le cas de Brakhage, il décrit en images un poème, procédé récemment décrit par Robillard alors qu'elle apporte l'idée d'une ekphrasis visuelle lorsqu'une oeuvre plastique représente un texte (2010, p. 154). Et comme elle le souligne, cette technique n'est aucunement récente puisque « nearly all (art) historical periods have produced a wide variety of visual approaches to verbal texts that far exceed simple transcriptions » (p. 153-154). Mais avant d'aller plus loin dans cette considération d'une ekphrasis inversée, un retour sur la séparation entre les arts littéraires et les arts visuels s'impose.

3.1.1 Arts littéraires et arts visuels

Dès l'Antiquité, la relation entre la littérature et la peinture fut étudiée, et analysée. L'Antiquité et l'époque classique affirmaient une relation de parenté entre ces deux arts (les anglophones utilisent l'expression *sister arts* pour décrire cette relation), « une relation d'égalité réciproque » (Moser 2007, p. 70). Pour décrire cette relation, l'expression *ut pictura poesis* est souvent utilisée. Puis, à la Renaissance, l'affirmation d'une dualité entre ces deux arts apparut sous le nom de *paragone* (ce qui signifie « comparaison » en italien) alors que des débats ont lieu pour déterminer quel art parvient réellement à rivaliser avec la nature. Il y avait un désir, voire une urgence, de hiérarchiser les arts visuels (particulièrement la peinture et le sculpture, mais aussi l'architecture et parfois la poésie). De nombreux artistes, dont Leon Battista Alberti,

Albrecht Dürer et Leonardo da Vinci, participèrent à cette forme de concours, ce dernier appuyant la peinture (www.universalleonardo.org). Cette dualité fut amplifiée par la publication, deux siècles plus tard, de *Laokoon* en 1766. Dans ce traité, Gotthold Ephraim Lessing trace une frontière relativement précise entre la peinture et la poésie. Comme le résume Walter Moser, « Lessing évoque plusieurs possibilités — il propose de distinguer les deux arts au niveau de l'effet à produire (esthétique de l'effet), au niveau des objets à représenter (esthétique du contenu) ou encore au niveau de la manière de représenter » (2007, p. 71). Lessing, en plus de séparer les arts du temps et de l'espace, rejette toutes formes d'art hybride — parmi lesquels il inclut l'ekphrasis — et crée des frontières fermées où évoluent les arts à l'intérieur de ces limites.

Mais alors que se met en place cette approche esthétique axée sur la séparation des arts et sur leur hiérarchisation au 18^e siècle, le romantisme (un mouvement contemporain de Lessing qui s'oppose à son esthétisme) apporte lui aussi une certaine révolution esthétique. Les poètes romantiques utilisent la première personne dans leurs écrits, rejetant du même coup le récit fictif. Ils explorent les possibilités de leur art afin d'exprimer leurs sentiments : les émotions fortes (telles la souffrance et l'extase) deviennent une nouvelle forme d'expérience esthétique. Ce mouvement est particulièrement préoccupé par la douleur du poète lors du processus d'écriture et les manières de transposer celle-ci en vers. Rejetant l'idée qu'une œuvre doit imiter la réalité (l'œuvre de Dieu), les poètes romantiques favorisent l'originalité en art et introduisent l'idée d'une inspiration artistique qu'ils nomment « génie ». Il n'est plus question d'une simple représentation de la réalité, mais de création d'œuvres sans modèle, représentant l'énergie émotive de l'artiste. Dans leur art, les romantiques cherchent à filtrer les émotions de l'esprit humain plus rationnel tout en demeurant conscients de la dualité créée par ce processus créatif. Le poète anglais William Wordsworth, à titre d'exemple, mettait l'accent sur l'intuition dans ses poèmes, plutôt que sur la raison — comme le feront deux siècles plus tard les poètes postmodernes. Dans un esprit complètement opposé aux positions de Lessing, le romantisme permet

la création d'œuvres composites comme les textes illustrés de William Blake. L'art (qui inclut toujours la médialité) se distingue des médias par sa nature esthétique, et comme le souligne Moser « Lessing différencie poésie et peinture sur la base de leur médialité, non pas de leur esthétisme » (2007, p. 72). Pour Lessing, la poésie représente l'action dans le temps, alors que la peinture représente simultanément les événements. La poésie et la peinture peuvent avoir une esthétique semblable puisque c'est dans les possibilités de représentation inhérentes à leur médialité qu'elles se différencient (Moser 2007, p. 72). En illustrant ses textes, William Blake cherche à affirmer l'indépendance du visuel face au discours. Toujours selon Moser, Blake parvient à présenter la médialité de l'écriture dans son texte, à la rendre visible en faisant « un détour par un autre média » (p. 75). Blake met en scène le processus d'écriture en inscrivant son texte sur une illustration de rouleaux anciens, par exemple. L'écriture et l'illustration sont visibles en même temps (Moser parle d'une présence plénière pour décrire ce phénomène (p. 72)). Toutefois, cette forme d'illustration établit une relation de subordination entre le texte et l'image : l'image devant servir le texte en illustrant celui-ci et en rendant visible la médialité de l'écriture (Mitchell 1994, p. 91). Bien que l'image ne soit toujours pas l'égal du texte dans ces œuvres, les romantiques prônaient déjà une certaine exploration artistique ainsi qu'une mixité des arts.

Si à l'époque antique, la description se devait d'être précise, Valerie Robillard constate que de nos jours, l'auteur peut tenir pour acquis que les lecteurs soient déjà familiers avec l'œuvre ou qu'elle leur soit accessible — multiplication des musées, des livres sur l'art et des catalogues d'exposition, sans parler des ressources disponibles sur le web (2007, p. 258). L'arrivée au 20^e siècle de médias de masse pouvant reproduire mécaniquement leur contenu pour une plus grande diffusion rendit accessibles les œuvres d'art. Pour Jürgen Habermas, ces médias permettent la transmission de l'expérience esthétique à un plus large public (Jimenez 1997, p. 401). Le milieu

artistique s'avère divisé sur la question de la technologie dans les arts, certains y voient une menace pour l'art alors que d'autres y voient une ouverture sur un vaste public.

Les avant-gardes du début du 20^e siècle soulevèrent la question de l'art de manière plus large : qu'est-ce que l'art? Le cas de Marcel Duchamp et de ses *ready-mades* poussa encore plus loin ce questionnement¹⁹. Par son acte, Duchamp rejette les notions de virtuosité et d'œuvre d'art. Il décrit le ready-made comme étant un « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste » (1994, p. 49). Dans le même ordre d'idée, Nelson Goodman publia en 1977 un article intitulé *When is Art?* dans lequel il explique qu'il y a présence d'art lorsqu'un objet ou une œuvre se voit attribuer la fonction d'art (Jiminez 1997, p. 407). Les frontières de l'art tendent ainsi à s'étendre. Actuellement, comme le remarque Claüs Clüver : « some developments in contemporary artistic production (happenings, Pop Art) tended to eliminate the distinction between “high art” and “low art” » (2009, p. 29). L'art contemporain cherche à effacer les frontières entre les arts et leur hiérarchisation établie par Lessing. Et comme Clüver l'écrit,

an art(s) discourse can be viable and vital only if it also accomodates contemporary phenomena; the existence of 'found text' (in any medium and sign system) offered and received as art demonstrates how difficult it has become for discourse to define its object (2007, p. 503).

Avec la mixité des arts, il devient plus ardu d'articuler un discours et des théories autour de certaines œuvres. Cependant, l'histoire d'œuvres interdisciplinaires remonte à plus loin, avec les œuvres de Leonardo da Vinci et de Johannes Vermeer, par

¹⁹ Duchamp exposa des objets manufacturés en leur joignant un titre et une signature. Son plus célèbre, *Fontaine* (1917), est un urinoir. Les *ready-mades* aussi appelés *found art*, soulèvent des questions similaires au *found footage*.

exemple. Comme le souligne Evans, les peintures de ce dernier n'étaient pas simplement un travail sur la peinture, mais relevaient aussi d'expérimentation sur la vue et sur les lentilles (2008, p. 26). Plus récemment, les surréalistes ont travaillé avec la psychologie et plus particulièrement avec les concepts de rêves et d'inconscient.

3.1.2 Les enjeux de l'ekphrasis

Bien que l'ekphrasis fut originellement définie comme une description détaillée d'une œuvre d'art, il s'avère impossible de représenter exactement une œuvre dans un autre média. Comme le souligne Mitchell, « it may refer to an object, describe it, evoke it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can 'cite,' but never 'sight' their objects » (1994, p. 152). Le même principe s'applique aussi à l'ekphrasis inversée : le film de Brakhage ne peut rendre le contenu du poème de Dante. Le film n'essaie pas de reproduire le contenu du poème puisqu'il ne peut rendre la rime et la matérialité des mots. Mais au-delà de la description, le concept d'ekphrasis m'apparaît intéressant pour analyser *The Dante Quartet*, car il brise la linéarité du récit en plus d'être un anachronisme en soi.

Comme l'explique Cisneros dans son texte *Remains to Be Seen: Intermediality, Ekphrasis, and Institution*, dans certains poèmes épiques, l'ekphrasis présente les éléments sociaux et hétérogènes rejetés par l'auteur qui a choisi de ne pas les inclure dans son texte, souvent pour cacher des faits moins nobles ou héroïques (2007, p. 23). En décrivant des objets, l'ekphrasis représente aussi le quotidien de l'époque, le travail de l'artisan qui créa cette œuvre et non pas uniquement l'identité et l'histoire du héros : un pan de la société est dévoilé. L'ekphrasis présente alors la communauté (le cercle) d'où provient ce héros. L'idée du cercle (et de la boucle) se retrouve aussi dans la rupture formée par l'ekphrasis dans la linéarité du récit : le lecteur emprunte une voie à la jonction créée par l'ekphrasis, lit cette description de l'œuvre pour ensuite

reprendre sa lecture du récit exactement où il l'avait laissé. Cette lecture forme une boucle dans le récit. L'image du cercle est particulièrement présente dans *The Dante Quartet* ; elle prend la forme de cercles de couleurs en mouvement à l'intérieur de la linéarité établie par le montage — la première partie est suivie par la seconde, un photogramme est suivi par un autre photogramme, et ainsi de suite. De manière abstraite, Brakhage présente visuellement des éléments non décrits par Dante (des visions hypnagogiques, mais aussi une présentation du travail de poète et de cinéaste). Dans le film, ces cercles débutent généralement avec un nombre limité de couleurs, puis lorsque le rythme du mouvement s'accélère, de nouvelles couleurs s'ajoutent aux précédentes, comme si de nouveaux éléments étaient inclus dans la description. Ce mouvement circulaire du film amène aussi à la méditation, comme l'ekphrasis à l'intérieur d'un texte littéraire. Il nous amène à réfléchir sur le reste de l'œuvre, sur sa forme et les éléments que le cercle — ou l'ekphrasis — implique.

Cisneros soulève un autre point intéressant au sujet du laps temporel qui sépare toujours l'ekphrasis de l'œuvre décrite. Le contexte de l'ekphrasis crée un intervalle temporel entre l'œuvre écrite et l'œuvre qu'elle décrit : elle porte la trace de ce laps temporel et de l'extériorité qu'apporte l'œuvre première au texte (ou l'œuvre nouvelle). Il y a alors un anachronisme qui révèle la subjectivité et les connaissances de l'auteur. L'auteur est conscient de sa partialité et l'objet décrit devient l'écho de sa propre voix (Cisneros 2007, p. 25). Chez les romantiques, l'anachronisme servait à brouiller les frontières entre le présent et le passé — ce mouvement faisant souvent appel à la nostalgie et à la mélancolie. Employé de manière consciente, l'anachronisme créait une littérature à la fois « fashionably archaic and imperceptibly modern » selon David Duff (2009, p. 154). Brakhage se sert lui aussi de l'anachronisme dans son film. En adaptant une œuvre ancienne, il peut réaliser un film plus subjectif. Son film présente son choix d'interprétation de *La divine comédie*, parmi toutes celles déjà connues. Le poème de Dante lui permet de présenter sa routine comme artiste ainsi que sa propre quête de Dieu. Le cinéaste choisit ainsi d'adapter une œuvre ancienne qui,

selon sa lecture personnelle, s'approche de sa propre vie et de sa quête mystique. Et, à l'instar des romantiques, ce film demeure toujours d'actualité puisque *La divine comédie* continue d'être lue, interprétée et adaptée près de 25 ans après la réalisation de *The Dante Quartet*. De plus, l'ekphrasis présente ce qui reste du passage d'un média à un autre tout en présentant la trace d'un temps révolu. Dans le cas de *The Dante Quartet*, il ne faut pas oublier que la peinture, en plus d'être antérieure au cinéma, fut employée avant les images photographiques dans les premières expérimentations d'images en mouvement²⁰.

3.2 *The Dante Quartet*, une ekphrasis inversée

Dans sa description de *La divine comédie*, plus de six siècles après son écriture, Brakhage place le poème dans un nouveau média et un système de pensée différent. Outre le choix de traiter de ce poème, le cinéaste, par les siècles qui le séparent de l'œuvre première, choisit de lui offrir sa propre voix et de se l'approprier. Pour lui, *The Dante Quartet* est une lecture très personnelle du poème de Dante. En général, une adaptation cinématographique emprunte à une œuvre première son thème, son récit, sa structure ou, du moins, certaines de ses composantes. En visionnant ce film de Brakhage, il s'avère difficile, voire impossible, de l'associer au poème de Dante. Les intertitres (*Hell Itself*, *Hell Spit Fire*, *Purgatory* et "*existence is song* ") renvoient en quelque sorte à l'idée d'un enfer et d'un paradis, mais Dante ne fut pas le seul écrivain à évoquer ces lieux, la Bible le faisant aussi. Ces quelques références ne seront pas comprises par tous, seul un spectateur ayant une grande connaissance de l'œuvre première ou une certaine mémoire culturelle détectera ces allusions. Toutefois,

²⁰ Pensons seulement au thaumatrope, au phénakistiscope, au zootrope ou encore à la lanterne magique, tous ces jouets optiques étant fait de dessins peints.

il n'est pas nécessaire de les comprendre pour apprécier la nouvelle œuvre. Les quatre intertitres demeurent les seules références au langage verbal, le spectateur — à moins d'un effort délibéré — ne ressent pas la présence de la littérature lors de la projection. Brakhage cherche à reproduire dans son média l'esthétique de la poésie de Dante en allant au-delà de la simple transposition d'un texte en film. De plus, il ne faut pas non plus oublier que l'écart de temps entre le pré-texte et le film affecte la lecture et l'interprétation du poème. Comme l'écrivit Bertolt Brecht, « the film viewer reads stories differently. But he who writes stories is also a film viewer » (Balme 2001, p. 8). La fréquentation du cinéma modifie la manière de lire une histoire. Le cinéaste étant à la fois un créateur et un spectateur, son œuvre portera toujours la trace de ses expériences esthétiques.

3.2.1 Spécificité et évolution d'un média

Malgré que *The Dante Quartet* soit une œuvre hybride, j'ai jusqu'ici employé le terme « film » pour le désigner. En plus de faciliter la compréhension d'un discours, employer une certaine division des arts et des médias offre des points de repère pour analyser l'œuvre. En quoi *The Dante Quartet* est-il semblable ou différent des autres films? Poser cette question, c'est interroger la spécificité des médias. Pour Noël Carroll, « the doctrine that each artform has its own distinctive medium, a medium that distinguishes it from other artforms » (cité dans Balme 2001, p. 4) mène à la spécificité d'un média. Chaque forme d'art possède un média qui lui est propre. En s'attardant un peu au dispositif cinématographique, il s'avère possible de faire ressortir quelques éléments revenant dans la plupart des projections dites cinématographiques. Au sens large, nous pouvons définir le cinéma classique comme étant une projection lumineuse d'un film sur un grand écran rectangulaire. Plusieurs normes entourent cette projection. Le film est d'une durée plus ou moins standardisée, c'est-à-dire qu'il dure généralement 90 minutes. Il provient d'une pellicule comportant une série d'images

fixes défilant à une vitesse de 24 images par seconde dans un projecteur. Ce projecteur se situe dans une petite cabine au fond de la salle. Face à cette cabine se trouve l'écran blanc et entre les deux, les spectateurs. Ces derniers sont assis face à l'écran, en rangées. Dans le noir, ils exercent leur perception visuelle et auditive de façon unidirectionnelle. Plongés dans un monde créé de toutes pièces, ils vivent une expérience à la fois collective et individuelle après avoir déboursé leur droit d'entrée. Toute entrave à ces normes remettrait en cause l'identité même du cinéma institutionnel. Une dimension sociale du cinéma existe aussi lorsqu'on analyse le cinéma en tant qu'institution. En ce sens, le cinéma se veut à la fois une industrie, une économie, un marché, un rite social, une culture et un ensemble de politiques. Partant de cette définition du cinéma comme dispositif et institution, Brakhage remet simplement en cause la durée standardisée du film, *The Dante Quartet* ne durant qu'environ six minutes. Ainsi, une projection des films de Brakhage, bien qu'expérimentaux, préserve presque tous les aspects d'une projection classique. Que ce soit dans le cadre d'une conférence ou d'une projection à la cinémathèque, le spectateur doit tout de même se déplacer à une heure déterminée — et doit, parfois, déboursé une somme — pour se trouver face à un écran.

Dans l'optique d'un média employé comme forme d'art, Christopher Balme réduit la spécificité du cinéma à l'emploi de la caméra et du montage (2001, p. 4). Brakhage n'emploie pas directement la caméra lorsqu'il réalise ce film, mais les fragments de pellicule recyclée furent à l'origine utilisés dans une caméra. Car, ne l'oublions pas, ce film comporte bien des images photographiques sous ses couches de peinture. Le montage fait aussi partie intégrante du film alors que Brakhage colle ensemble des fragments de pellicule, les double et les triple pour contrôler leur temps d'apparition et les articule afin d'obtenir un film en quatre parties. De plus, il ne faut pas oublier que le cinéma est un art contaminé. Comme l'écrivit Rudolf Arnheim, dans un film « a variety of media could be involved, as is the case of an orchestra where every instrument plays its part in the whole performance » (cité dans Pethő 2010, p. 52). Un

film trouve sa force dans la cohésion de l'assemblage de plusieurs médias, et ce, même si ces médias diffèrent d'un cinéma plus classique comme c'est le cas avec *The Dante Quartet*. Mais avant de poursuivre sur l'évolution du média cinéma, attardons-nous brièvement au terme « média ».

Les médias sont des configurations de communication agissant selon un système processuel en continuelle mutation. Cette mutation provient de leur interaction avec d'autres médias, de technologies nouvelles ou redécouvertes, et leur environnement : ils évoluent à l'intérieur d'un réseau de relations avec d'autres médias. Ils ne sont pas des objets, mais des mouvements nodaux dans un constant devenir²¹. Ils comportent ainsi toujours la trace de médias antérieurs et celle de médias à venir. Par exemple, le cinéma conserve toujours la frontalité du théâtre, même si peu de spectateurs en sont réellement conscients. Un média est intrinsèquement hybride : il naît d'autres médias et évolue à leur contact. Évoluant toujours — ou du moins jusqu'à sa disparition —, le média n'est jamais complètement terminé. Malgré ce désir de multiplier les médias, il y a chez leurs créateurs une volonté d'effacer leur présence afin que le spectateur ne soit plus conscient d'être devant un média. Cependant, le cinéma expérimental cherche justement à exposer son média au spectateur pour le sortir de son univers, le confronter à une autre réalité. Et ce désir, bien que marginal aujourd'hui, permit la création et l'évolution du cinéma à ses débuts.

Dans les années 1910 et 1920, les réalisateurs créèrent une forme narrative donnant une expérience authentique aux spectateurs grâce aux techniques de montage, comme le soulignait déjà Benjamin à l'époque lorsqu'il écrivit : « la nature illusionniste est une nature au second degré; elle est le fruit du montage » (2000, p. 299). Ils établirent ainsi certaines normes cinématographiques en habituant les spectateurs à voir

²¹ Je base ma définition sur celle proposée par Jean-Marc Larrue dans le séminaire Théâtre, intermédialité et nouveaux médias le 8 septembre 2009.

continuellement les mêmes éléments visuels dans les films populaires. Et, le cinéma étant un média particulièrement important au 20^e siècle, les techniques qu'il créa furent rapidement reprises dans d'autres formes d'art. Comme l'explique Benjamin, « le dadaïsme cherchait à produire, par les moyens de la peinture (ou de la littérature) les effets que le public demande maintenant au cinéma » (2003, p. 65). Les codes du cinéma font maintenant partie de l'univers du spectateur, il ne cherche plus à comprendre le fonctionnement des images qu'il voit, se laissant dès lors complètement absorber par le récit. Néanmoins, en poursuivant la lecture du célèbre texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin, on comprend que pour lui, le scintillement de l'image au cinéma rappelle constamment au spectateur qu'il se trouve devant un écran. Les technologies permettant la reproduction mécanique de l'œuvre d'art ou de la réalité n'arriveraient pas totalement à créer l'immédiacie, puisqu'elles sont faites de ruptures (il y a succession d'images et donc un vide entre). Mais, tout comme le spectateur s'est habitué aux techniques de montage, il s'est habitué à ces ruptures. Les ruptures technologiques sont depuis culturellement intégrées dans l'environnement médiatisé actuel. Dès les années 1950, Charles et Ray Eames ont étudié les capacités d'adaptation des individus aux nouvelles technologies de communication. Lors de l'Exposition américaine de Moscou, le couple américain présenta un dispositif multiécran présentant parfois des images fixes, parfois des images en mouvement de la vie américaine. Avec l'aide de psychologues, ils avaient constaté que l'humain pouvait, alors, suivre simultanément jusqu'à sept écrans à la fois. Puis, en 1964, le couple présenta un film sur dix-sept écrans au pavillon IBM du New York World's Fair: l'humain possède une grande capacité d'adaptation.

Alors que l'immédiacie efface toute trace de la présence d'un média dans un autre média, l'hypermédiacie assure plutôt la visibilité de l'acte de médiation. L'hypermédiacie est toujours un acte de remédiation puisque deux médias sont simultanément visibles. Lorsque l'artiste permet au spectateur de voir le processus de représentation en même temps qu'il lui présente le résultat final, il lui offre une

expérience authentique. En effet, le spectateur voit le média et profite de cette reconnaissance qui se rajoute à la représentation du réel. De plus, en présentant son processus de représentation, un hypermédia devient autojustifiant. Si cette double logique de l'immédiacie et de l'hypermédiacie est pour ainsi dire historique, à diverses époques, l'une ou l'autre était proscrite. Ainsi, l'hypermédiacie fut longtemps réservée à un art élitiste. Au début de l'époque de la reproductibilité technique de l'art — pour reprendre l'expression de Benjamin —, il y eut un rare moment dans l'histoire de l'art où le désir d'hypermédiacie a supplanté celui d'immédiacie. Les gens se déplaçaient alors dans les foires pour voir les lanternes magiques, diaporamas et autres dispositifs de présentation d'images en mouvement. Il y avait un grand attrait pour voir l'appareillage; la machine devenait l'attraction. Plus tard, dans les années 1920, des peintres ont commencé à travailler avec le média cinématographique. Fascinés par les possibilités techniques de ce nouveau média, ils présentaient volontiers le processus de représentation. Ces films avant-gardistes (et plus particulièrement le cinéma pur et les films surréalistes, dadaïstes et futuristes) offraient aux spectateurs une réflexion sur ce média tout en s'interrogeant sur leur propre pratique artistique. Plus récemment, comme le souligne Clüver, les créations de la néo-avant-garde « in all the arts tented to highlight the materiality of the media involved » (2007, p. 29). Avec *The Dante Quartet*, Brakhage exprime justement ce désir d'hypermédiacie en questionnant la spécificité du cinéma. Avec *The Dante Quartet* — un film silencieux, sans trame narrative et présentant des formes abstraites en mouvement —, le spectateur possède-t-il ce qu'il faut pour déchiffrer et analyser ce qui se passe devant ses yeux? A-t-il acquis une littéracie visuelle?

3.2.2 Une littéracie visuelle

Dans son article *La littéracie de la différence*, Silvestra Mariniello explique que la littéracie moderne implique que le langage, dans le sens du logos, du langage

qui dit rationnellement le monde, est la médiation universelle de toute expérience ainsi que de la connaissance (2002, p. 171). Par ailleurs, pour Mitchell, la littéracie désigne « the acquisition of skills, competence, and expertise (quite distinct levels of mastery) to the mastery of language and literature » (2008, p. 11). La littéracie moderne permet ainsi d'appréhender le monde par le langage. Dès le début des années 1960, Brakhage écrivait déjà sur ce sujet, sans toutefois le nommer. Comme je l'ai mentionné dans le chapitre précédent, dans *Metaphors on Vision* il exprime le souhait d'un retour à une vision « d'avant le verbe ». Revenir à l'expérience des couleurs d'un nouveau-né ne peut, selon Brakhage, passer seulement par l'imagination. Sa solution passe par une connaissance accrue de la littérature pour pouvoir se départir de son influence sur les perceptions. Ce point, bien que central dans son manifeste, est à peu près pas expliqué par Brakhage. En suivant sa pensée, je suis parvenue à la conclusion que pour lui une connaissance approfondie d'un texte permet au lecteur de se laisser porter par le rythme. L'esprit du lecteur peut alors sortir du récit et ne ressentir que le rythme interne du texte. Des images, des formes et des couleurs peuvent aussi se former dans son esprit, surtout s'il ferme les yeux pendant ou après sa lecture pour ressentir ce rythme. En étudiant longuement *La divine comédie*, tout en accordant de l'importance à des œuvres qui s'en inspirent, Brakhage est parvenu à recréer ce qui semble s'approcher le plus de cette vision « d'avant le verbe ». Cependant, ces visions demeurent complètement subjectives. Analyser celles-ci relève de la psychanalyse, car l'inconscient optique dévoile les expériences passées de tout un chacun. Il est quand même possible de lire, d'une certaine façon, ces images puisque l'humain a développé avec les siècles des compétences visuelles lui permettant de les interpréter.

Au 20^e siècle, le cinéma et la photographie sont devenus de nouvelles façons de penser l'espace et le temps, l'action, la subjectivité, la connaissance et le langage (Mariniello 2002, p. 180-181). La technologie médiatisant les relations de l'Homme avec le monde, il devient important de la comprendre et de la maîtriser — surtout avec l'apparition des technologies numériques — d'où l'émergence de nouvelles littéracies.

Différentes appellations ont ainsi fait leur apparition pour désigner cette nouvelle compréhension des technologies numérique : *21st century literacies*, *internet literacies*, *digital literacies*, *new media literacies*, *multiliteracies*, *information literacy*, *ICT literacies*, *computer literacy*, etc (Coiro *et al.* 2008, p. 10). Un spectateur peut maintenant décoder les images qui l'entourent (films, photographies, publicités, jeux vidéo); il comprend le récit et le message qui lui sont présentés. Toutefois, le cinéma expérimental cherche à provoquer de nouvelles sensations en présentant des éléments auxquels le spectateur n'est pas habitué. Ces cinéastes expérimentent en jouant avec les rythmes, les couleurs, les sons, le nombre d'écrans ou en repoussant toujours plus loin la capacité du spectateur à regarder certaines images jugées difficiles à soutenir (actes de violence, pornographie extrême ou simplement l'absence d'action comme le film *Empire* (Andy Warhol, 1964) qui présente seulement l'Empire State Building pendant huit heures). Et que ce soit avec les visions hypnagogiques dans *The Dante Quartet* ou avec la représentation de la mort dans *The Act of Seeing With One's Own Eyes*²², Brakhage repousse les limites visuelles.

3.2.3 Voir autrement

Comme je l'ai indiqué au chapitre 2, les écrits de Brakhage tournent souvent autour de la question de la vision. À l'intérieur d'un cinéma subjectif, il devint important pour lui de présenter à l'écran les imperfections de sa propre vision. Ainsi, dans un texte intitulé *Phoneme Phenomenology* (2003a, p. 35-39), Brakhage explique comment il est possible, grâce aux connaissances actuelles sur les phénomènes biologiques, de déduire que le fœtus humain aurait une vision ressemblant aux visions

²² Ce film réalisé en 1971, présente des autopsies de manière très crue. Le critique de cinéma Jonathan Rosenbaum écrit sur sa page web que ce film « is one of the most direct confrontations with death ever recorded on film ».

hypnagogiques. Bien qu'il soit impossible d'extrapoler exactement la forme que prennent ces visions, Brakhage croit qu'il pourrait s'agir de motifs particuliers. Il démontre dans ce texte que l'histoire de l'art regorge de motifs récurrents, provenant de toutes les époques et de tous les coins du monde. Ce qui l'amène à soulever l'hypothèse que « these aesthetic forms originate as cellular manifestations, as process of sparked cell shape, as aggregate process of such, without any particular respect for input from the visible world » (2003a, p. 36). Les artistes ne seraient pas simplement influencés par les motifs déjà présents dans la nature, mais aussi par des images provenant de leur état foetal : une vision d'avant le verbe. Particulièrement importante pour l'humain, la vision lui permettrait, selon Brakhage, de s'appropriier son environnement et ainsi d'effacer ses craintes. Ainsi, l'oeil de l'enfant qui apprend à voir perd rapidement son innocence : « [l'] oeil qui apprend à faire un classement de ses enregistrements, l'oeil qui reflète le cheminement de l'individu vers l'inéluctable mort par son inaptitude croissante à "voir" » (1998, p. 18). Jean-François Lyotard pousse plus loin la réflexion en affirmant que le *logos* (compris en tant que rationalité conséquente à la capacité d'utiliser une langue) transforme les intensités en intentions, intentions qui sont de l'ordre de la représentation (Durafour 2009, p. 45). L'enfant ne voit plus simplement des formes et des couleurs, il perçoit des concepts.

L'historien de l'art E. H. Gombrich explique dans *L'art et l'illusion* que John Ruskin soutenait déjà en 1856 une théorie selon laquelle l'humain voit seulement des taches de couleurs. La perception des formes relèverait, selon Ruskin, uniquement des expériences vécues. Il évoque une innocence du regard, qu'il définit comme « une sorte de perception enfantine de ces taches plates et colorées, vues simplement en tant que telles, sans que nous prenions conscience de leur signification » (Gombrich 2002, p. 250). À l'époque, les scientifiques croyaient que l'oeil ne recevait que des impressions colorées par stimulations rétiniennes et que l'esprit, selon ses expériences de vie, les transformait en représentations du monde. Comme l'expose Gombrich, la peinture et la vue relèvent uniquement des couleurs et de la lumière. Ainsi, pour bien

rendre la réalité, le peintre devrait s'appliquer à se débarrasser de ses conceptions du monde. Et les premiers à appliquer cette technique furent les peintres impressionnistes. Malgré le souhait de Ruskin, et de Brakhage puisqu'il revendique lui aussi cette idée de revenir à un oeil non éduqué, il s'avère impossible de se départir complètement des perceptions puisque l'esprit classe immédiatement tout ce qu'il voit. De nos jours, il est démontré que l'intégration visuelle débute par le traitement de l'information visuelle (sous forme de points, de lignes et de mouvements) par la rétine. Cette information visuelle est ensuite traitée à plusieurs stades par différentes parties de l'oeil et chaque stade effectue une inhibition latérale, rendant chaque fois les contours de ces formes un peu plus précis et renforçant les taches lumineuses et les taches sombres pour améliorer le contraste de l'image. Le cerveau reçoit des informations sous forme de points — comme le pensaient Ruskin et les scientifiques de son époque — de lignes et de mouvements, mais ces informations ont déjà subi plusieurs transformations avant même d'être converties en perceptions, puis en objets reconnaissables. Toutefois, comme le souligne le biologiste Neil A. Campbell, « il nous reste beaucoup à apprendre sur la façon dont nous “voyons” véritablement » (1995, p. 1027).

Brakhage mentionne fréquemment les visions hypnagogiques dans ses écrits et lorsqu'il décrit *The Dante Quartet*. Cet état hypnagogique correspond au moment entre l'état d'éveil et le sommeil (l'opposé, le moment entre le sommeil et le réveil se nomme état hypnopompique). Il s'agit d'un état de conscience atténué ayant lieu juste avant le moment d'endormissement. Alfred Maury fut le premier à utiliser le terme pour parler des hallucinations ayant parfois lieu avant l'endormissement. À ce moment, le cerveau devient progressivement inconscient de la réalité, mais les cinq sens continuent de fonctionner. Des hallucinations visuelles et auditives ont alors parfois lieu et il peut être ardu de déterminer si elles sont réelles ou non (Maury 1848). Une étude menée par les docteurs Hori, Hayashi et Morikawa démontre que les hallucinations les plus fréquentes sont l'apparition de phosphènes (sous forme de

points, de tâches, de formes géométriques et parfois d'images reconnaissables) qui peuvent être monochromes ou comporter des couleurs saturées. Ces phosphènes semblent flotter, étant parfois stables, parfois en mouvement. Cependant, le passage d'une image à une autre se ferait très rapidement. Outre ces visions hypnagogiques dont parle Brakhage, cet état peut amener d'autres phénomènes comme les rêves conscients, l'impression de sortir de son corps et la paralysie du sommeil (Germaine et Nielsen 1997, p. 243). Comme l'explique William C. Wees, les visions hypnagogiques proviennent du cerveau ancien, du système limbique et reptilien dont les fonctions précèdent les fonctions logiques et linguistiques (1992, p. 52).

Brakhage cherche, par le biais de son art, à relever des éléments passés inaperçus dans le texte écrit, proposant une version colorée des visions hypnagogiques qu'aurait pu avoir Dante lors de l'écriture de son poème. N'oublions pas que selon Brakhage, les visions hypnagogiques sont des images partagées par l'ensemble de l'humanité et à l'origine des motifs récurrents en histoire de l'art. Cette façon de représenter l'imagination de l'artiste relève de l'ekphrasis fictionnelle (*notional*), qui, d'une certaine façon, est la représentation du processus mental derrière une œuvre. Mais, comme le souligne Mitchell, « all ekphrasis is notional, and seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its 'resident alien' and is to be found nowhere else » (1995, p. 157). L'auteur de l'ekphrasis décrit toujours sa propre vision de l'œuvre et comme Brakhage le démontre dans *Metaphors on Vision*, la vision est unique à chacun. De plus, la perception d'une œuvre est influencée par les reproductions qui sont déjà familières au spectateur. Dans le cas de *The Dante Quartet*, les traductions disponibles modifient la perception qu'un spectateur aura de *La divine comédie*. La langue, les choix du traducteur ainsi que le support (livre, illustration...) sont des facteurs modifiant sa compréhension et son appréciation du texte.

Pour représenter à l'écran ses visions hypnagogiques, Brakhage employa une technique d'animation artisanale pouvant être classée comme une forme de cinéma

graphique. Les techniques d'animation comprises dans cette catégorie cinématographique ont comme point commun d'employer une méthode graphique (manuelle ou technique) pour créer des images permettant d'obtenir un mouvement lorsque celles-ci se succèdent. Le cinéma graphique²³ diffère d'autres méthodes d'imagerie, car il procède « par un alliage de mouvement continu et de série d'images fixes, via un dispositif les distribuant à la vue de façon séquentielle et discontinue » (Willoughby 2009, p. 18). Le mouvement, qu'il provienne de dessins calculés ou d'improvisations (comme chez Brakhage), relève d'une perception du mouvement issu de l'imagination et de la pensée du spectateur. Dans le cas de Brakhage, il parvient à créer cette sensation de mouvement en employant de la pellicule cinématographique, une table de montage et un projecteur. Il reprend ainsi les techniques cinématographiques classiques, mais n'emploie pas la caméra pour ses prises de vue. *The Dante Quartet* n'est donc pas une peinture cinématographique, mais plutôt un travail sur le matériau cinématographique et sur sa spécificité, Brakhage affirmant ainsi la primauté du geste sur la pellicule.

Or, le cinéma graphique impose un travail solitaire et artisanal. La réalisation de ces films est généralement effectuée par un homme seul, en dehors de l'industrie cinématographique. Pas besoin d'équipe de tournage ni d'acteurs. Et comme le souligne Albera, même « si les moyens du cinéma lui sont requis (pellicule, appareil, projection) ainsi que sa matière (lumière et mouvement), cette peinture animée est pensée depuis la peinture et non le cinéma » (2005, p. 55). Dans son livre *Le cinéma d'animation*, Sébastien Denis explique que « ces peintres-animateurs vont [...] inventer un certain nombre de techniques qui ne seront utilisées que par eux-mêmes ou dans un

²³ Les premières expérimentations de peinture abstraite proviennent d'Europe continentale (l'Allemagne, la France et l'Italie), les techniques se développeront surtout au Royaume-Uni avec Norman McLaren et Len Lye qui poursuivront par la suite leurs travaux en Amérique (au Canada dans le cas de McLaren et aux États-Unis pour Lye). Ruttmann, Richter, Eggeling et Fischinger continuèrent aussi leurs travaux aux États-Unis, mais Lye fut le seul à poursuivre ses expérimentations jusqu'aux années 1950.

cercle restreint d'expérimentateurs de l'image » (2007, p. 58). Brakhage, comme je l'ai précédemment mentionné, colle ses fragments de pellicule sur un rectangle de plexiglas à peine plus grand que sa main puis peint chaque photogramme à l'aide de pinceaux, de marqueurs ou de cure-dent. Cette technique lui permet de transporter son travail; il peut ainsi travailler n'importe où. Il expliqua lors d'une conférence²⁴ qu'il réussit généralement à compléter un fragment par jour. Bien que la peinture fut présente tôt dans sa carrière, il réalisa des séries complètes de films peints surtout à la fin de celle-ci²⁵.

Cette recherche fondamentale fut entamée dès les débuts du cinéma, bien que les premiers artisans du cinéma graphique furent pour la plupart issus du milieu des arts visuels. Marcella Lista (tout comme Patrick de Haas) souligne l'influence de la musique sur les films abstraits, influence aussi présente dans les propos de ces artistes. Dans les années 1920, le peintre Wladimir Kandinsky établit un lien direct entre les éléments picturaux et les qualités musicales. La couleur, la forme et le relief seraient ainsi des équivalents de la gamme, du volume et de l'harmonie. Les *Opus* de Ruttman et le *Rythme Coloré* de Léopold Survage tout comme le piano chromatique des frères Ginanni-Corradini sont tous des expérimentations sur les équivalences entre la musique et le cinéma. Pour Lista, « la tentative d'intégrer le temps à la peinture à travers la notion de 'rythme' se présente comme l'un des pivots essentiels dans le passage à l'abstraction, au seuil des années 1910 » (2006, p. 278). À propos de son film *Rythme*, Hans Richter expliqua son travail ainsi : « l'articulation du mouvement, pour moi, est *Rythme*. Et le rythme est *temps articulé*. C'est la même chose que la

²⁴ Conférence donnée le 7 octobre 1996 dans le cadre des *Beckwith Lecture Series* au *Museum School of Fine Arts* de Boston. Cette conférence est disponible dans le DVD *By Brakhage: An Anthology, volume 2*.

²⁵ Atteint d'un cancer, il n'avait pas toujours la force de travailler avec sa caméra. Sa technique pour peindre sur la pellicule lui permit de poursuivre son travail même lorsqu'il était hospitalisé pour des traitements de chimiothérapie.

musique. Mais dans le film j'articule le temps visuellement, et dans la musique j'articule le temps auditivement » (Willoughby 2009, p. 137). Brakhage articule de la même manière les peintures de son film et, contrairement à Lye, il choisit de ne pas ajouter de musique à *The Dante Quartet* pour éviter que le rythme de la bande-sonore interfère avec le rythme visuel.

En 1973, Jean-François Lyotard créa le néologisme *acinéma* pour décrire un certain type de cinéma qui n'est pas du cinéma comme l'industrie crée habituellement, mais s'avère être le seul cinéma avec une réelle volonté artistique. Le cinéma traditionnel, par la mise en scène, impose l'idéologie bourgeoise au spectateur. En répétant toujours les mêmes *bons* mouvements de caméra, *bonnes* transitions entre deux plans ou la même linéarité dans la narration, ce type de cinéma (généralement associé à Hollywood, mais ayant cours un peu partout en Occident) crée des normes. Au lieu de cet embourgeoisement, l'*acinéma* cherche plutôt à extraire une pensée philosophique des possibilités techniques de ce mode d'enregistrement. Cette pensée prend forme dans les mouvements présents à l'écran quand l'*acinéma* emploie une surabondance de mouvements ou, à l'opposé, fait plutôt appel à une extrême immobilité. L'image cinématographique — parce que ses mouvements dynamisent les choses et créent une apparence de troisième dimension en plus de donner l'impression que tout se déroule dans le moment présent — offre une impression de réalisme, même lorsqu'il ne s'agit pas d'images photographiques (Durafour 2009, p. 27). Les spectateurs s'étant habitués depuis les années 1920 à un rythme de projection de 24 images par seconde, les changements de vitesse dans les mouvements dérangent leurs conceptions habituelles et les forcent à réfléchir à ce qu'ils voient. Brakhage, en jouant avec la vitesse des mouvements de rotation et en ajoutant des arrêts sur image inattendus, provoque le spectateur qui peut avoir déjà observé les toiles immobiles des peintres expressionnistes abstraits. De plus, en modifiant ces paramètres, il revendique une dimension artistique au film. Il refuse ainsi « la conception figurative-représentative, soit narrative, mimétique et iconique des films » (p. 35). Il affirme la subjectivité de

ses visions comme le faisaient autrefois les romantiques. En prenant la perception comme sujet et matériau pour son film, Brakhage se trouve dans la branche la plus radicale de l'*acinéma* : l'abstraction lyrique²⁶. *The Dante Quartet* — comme l'ensemble de son œuvre — est libre dans ses mouvements et ses représentations subjectives de perceptions, s'opposant ainsi au Kapital²⁷ par des moyens formels ainsi que par son mode de production et de distribution en dehors de l'industrie (p. 37). Bref, en exposant ses propres perceptions au spectateur, Brakhage le force à sortir de sa zone de confort pour réagir à ce qu'il voit.

3.2.4 Visualiser le rythme

Le rythme de *La divine comédie* provient d'abord de la langue italienne et de son utilisation par Dante. Brakhage ne parlant pas italien, lut seulement des traductions anglaises et ces traductions ne peuvent se faire sans perte. Descendant de trois langues (le latin, l'anglo-saxon et le français médiéval), l'anglais comporte de nombreux synonymes avec de nombreuses terminaisons, ce qui rend plus ardue la tâche des traducteurs qui doivent préserver à la fois le sens et la rime de Dante. Pour la traductrice Dorothy Sayers, il fut difficile de trouver assez de rimes en anglais pour conserver la rime tierce. Elle explique dans son introduction à *L'enfer* que l'anglais est une langue pauvre en rimes à cause de sa richesse en sonorités employant des voyelles (2005, p. 57). Les rimes pures (monophongues) sont, toujours selon Sayers, abondantes en italien, alors qu'en anglais, les rimes impures (diphongues et

²⁶ Durafour décrit ainsi la notion d'abstraction lyrique chez Lyotard : « l'*acinéma* le plus radical, faisant de la perception; en deçà de toute forme reconnaissable, dans un flux d'images déferlant, le matériau premier de son expression » (p. 35).

²⁷ Terme employé par Durafour et Lyotard.

triphthongues) sont fréquentes, légitimes et particulièrement variées²⁸. Une traduction anglaise aura nécessairement un rythme et une mélodie différents de l'original. Pour remédier à ce problème tout en conservant la rime tierce, Sayers emploie des rimes masculines et féminines dans sa traduction. La majorité des traductions anglaises de *La divine comédie* furent plutôt composées en proses ou en vers blancs pour pallier cette difficulté. Allen Mandelbaum, par exemple, traduisit en 1980 *L'enfer* en vers blancs de dix syllabes. Il fait alterner les syllabes accentuées et non accentuées, sans toutefois faire rimer ces vers.

Et puis, il s'avère presque impossible de conserver le rythme en anglais, car il y a un effet d'accumulation dans le poème. Chaque vers, dans la version originale, contribue à former un tout, à engendrer un rythme. La quantité de voyelles et de diphtongues de l'anglais rend cette langue moins rythmée que l'italien²⁹. Et recréer le rythme du tercet enchaîné en anglais engendre une cacophonie au lieu d'une musicalité. Comme l'explique Mark Musa, en cherchant à conserver le rythme, le traducteur utilise des termes moins esthétiques, qui sortent de l'esprit de la langue anglaise (2002, p. 64). Pour cette raison, Musa a choisi d'utiliser le pentamètre iambique qui offre une poésie métrée, sans réellement rythmer le poème — selon lui. Appelé vers blanc (*blank verse*), le poème fait de pentamètres iambiques, mais sans rimes, résulte d'une longue tradition de poème narratif en anglais : de Shakespeare à Milton, en passant par Wallace et, bien entendu, la traduction d'Allen Mandelbaum. La poésie anglaise classique emploie surtout un motif de quatre voyelles accentuées par vers. Comme l'explique Northrop Frye,

²⁸ L'italien comporte aussi des diphtongues et des triphthongues, mais Sayers laisse entendre qu'elles sont moins nombreuses et moins utilisées comparativement à l'anglais.

²⁹ Lorsque Sayers traduisit *L'enfer*, l'*Oxford English Dictionary* recensait 52 rimes anglaises (Sayers 2005, p. 57).

A four-stress line seems to be inherent in the structure of the English language. It is the prevailing rhythm of the earlier poetry, though it changes its scheme from alliteration to rhyme in Middle English; it is common rhythm of popular poetry in all periods, of ballads and of most nursery rhythm (cité dans Elder 1998, p. 50).

Selon Bruce Elder, le pentamètre iambique a les mêmes fonctions en poésie anglaise que la perspective linéaire en peinture (1998, p. 53). Très structuré, le pentamètre iambique a des règles strictes concernant, notamment, l'alternance de l'accentuation des syllabes, la longueur des vers ainsi que la longueur des voyelles. Ce type de vers amène le lecteur à se créer un rythme de lecture très régulier, isochronique³⁰ (Elder 1998, p. 51), contrairement à l'idée avancée par Musa selon laquelle le pentamètre iambique ne rythme pas un poème (2002, p. 64). Ainsi, tout comme la perspective linéaire, il régularise les éléments d'une composition. Elder souligne qu'Ezra Pound revendiquait un schéma métrique plus flexible, permettant de mieux représenter les variations de la nature humaine dans *Cantos LXXI (inter alia loci)*: « [t]o break the pentameter, that was the first heave » (1998, p. 50). En poésie anglaise, le rythme est créé par l'utilisation de syllabes accentuées et non accentuées. Un pied iambique (un iambe) est formé d'une syllabe non accentuée suivie d'une syllabe accentuée. Ainsi, le pentamètre iambique, composé de dix syllabes (cinq pieds), alterne les syllabes accentuées et non accentuées en débutant par une syllabe non accentuée. Ce qui donne un rythme similaire au rythme cardiaque : da-DUM-da-DUM-da-DUM-da-DUM-da-DUM. Il existe aussi plusieurs variations comme l'utilisation du dactyle (une syllabe accentuée suivi de deux syllabes non accentuées) ou de la trochée (une syllabe accentuée suivi d'une syllabe non accentuée), mais le pentamètre iambique comporte toujours cinq pieds et le second doit absolument être un iambe. De plus, le pentamètre

³⁰ En français, l'isochronie désigne simplement une action qui s'effectue dans des temps égaux, mais en anglais, le terme *isochrony* tel qu'employé par Elder désigne un rythme langagier régulier.

est souvent combiné à un second rythme lorsqu'il est récité (ce rythme est généralement pensé par le poète); un rythme formé par les variations d'intonation, les pauses et certaines accentuations. Tout ceci crée un rythme plus près du langage parlé et donne l'impression d'être plus instinctif, de ne pas suivre un schéma pensé. Pour *The Dante Quartet*, Brakhage s'inspira « of an old man coughing in the night of a thin-walled ancient hotel » (Sitney 2008, p. 252). Il y a justement un petit quelque chose dans le rythme de ce film qui s'apparente au pentamètre iambique : comme un rythme cardiaque qui s'accélère et décélère, prend une brève pause lorsqu'un vieil homme tousse.

La traduction de Musa, publiée chez Penguin Books, remplace aujourd'hui celle de Dorothy L. Sayers³¹ bien que la maison d'édition continue de la distribuer. La traduction de cette dernière comporte un élément important : Sayers était parvenue à traduire le poème dans une forme qui ressemble au tercet enchaîné³². Umberto souligne justement dans son essai *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, que « [Sayers] does the best in at least partially preserving the hendecasyllables and the rhyme » (2003, p. 141). Sa traduction préserve ainsi le tercet enchaîné (aba bcb cdc ded), et parvient à conserver un rythme fluide en n'arrêtant pas le tercet enchaîné à la fin d'une strophe, mais bien à l'endroit où le sens prend fin. Dans les traductions récentes, seule celle de Robert Pinsky préserve le tercet enchaîné. Pour y parvenir, il prit toutefois quelques libertés en optant pour des rimes imparfaites (*half rhymes*):

³¹ *Hell* fut publié en 1949, *Purgatory* en 1955 et *Paradise* en 1962. Ce dernier titre fut terminé par Barbara Reynolds, Sayers étant décédée avant de l'avoir complété.

³² Il existe peu d'exemples de poème fait de tercets enchaînés en anglais. Le plus réussi demeure probablement à ce jour *Ode to the Westwind* composé par Shelley en 1820.

As flowers bent and shrunken by night at dawn
 Unfold and straighten on their stems, to wake
 Brightened by sunlight, so I grew Strong again
 (*Inferno* 2.127-129, je souligne)

Dans le film, Brakhage parvint à recréer cette régularité en doublant et en triplant certains photogrammes. Les couleurs demeurent ainsi assez longtemps à l'écran pour être perçues par le spectateur qui peut alors apprécier l'évolution rythmique de celles-ci (à quelle vitesse elles se propagent à l'écran, à quel moment elles apparaissent et disparaissent, etc). Comme la rime imparfaite, les couleurs ne sont pas toujours exactement les mêmes à l'écran. Cependant, il y a peu de transitions dramatiques à l'écran entre ces couleurs, celles-ci s'ajoutant l'une par-dessus l'autre jusqu'à l'apparition d'un carton noir qui agit comme le changement de page entre deux chants. Après ce carton, une nouvelle série de « rimes visuelles » débute.

Lors de la traduction d'un poème, il s'avère généralement impossible de conserver le lien entre le son et le sens. Comme l'explique Ferrante, les transitions d'un chant à l'autre sont bien marquées dans *L'enfer*, « where there are clear endings or new beginnings fourteen times, while six cantos look ahead to the next at their end, and fourteen carry over the action or comment it » (1993, p. 158). Elles sont moins bien marquées dans *Le purgatoire* alors que seulement six chants ont une fin et, dans *Le paradis*, un ciel peut s'étendre sur quatre chants. Ces transitions ralentissent le rythme de lecture, le rendant moins frénétique que *L'enfer*. Il y a aussi une certaine rapidité dans le texte, le protagoniste étant pressé de traverser les trois royaumes de la mort afin de revenir dans le monde des vivants pour écrire le récit de son voyage. Les rencontres faites en enfer sont généralement courtes en raison de l'hostilité des personnages. Toutefois, ceux rencontrés au purgatoire, puis au paradis, étant moins repoussants et plus enclins à la conversation, le passage d'un endroit à un autre se fait plus lentement. Ces différences entre les cantiques du poème apparaissent aussi dans le film, mais pas

exactement de la même manière. Le début du film est plus lent alors que les passages rapides sont généralement brefs et inclus dans toutes les sections.

Même s'il ne comprenait pas l'italien, Brakhage était conscient qu'un poème possède toujours une sonorité et un rythme qui ne se transposent jamais parfaitement dans une autre langue. Sur ce point, il raconte que sa première appréciation d'un poème de Tagore eut lieu lors d'une soirée privée chez le poète Kenneth Rexroth au début des années 1950. Il y entendit un Indien réciter le poème en Bengali. Brakhage avait déjà lu plusieurs traductions, mais ne l'appréciait pas particulièrement. Il fut toutefois touché par cette nouvelle sonorité et découvrit, plus tard, que certaines personnes avaient la même approche quant aux films. Au-delà de l'histoire et des images, ils perçoivent un rythme et une lumière (Brakhage et McPherson 2001, p. 174).

Cependant, malgré que le film soit l'un des plus rythmés du cinéaste, Brakhage choisit de rompre avec la structure triadique de *La divine comédie* en travaillant le quatrain : *L'enfer* se divisant alors en deux parties. À l'origine, chaque partie était un court film en soi puis, en 1987, Brakhage décida de les réunir sous le titre *The Dante Quartet*. Bien que Brakhage confond le spectateur en modifiant légèrement la structure du poème pour son film, il y a une relation de représentation entre le poème et le film puisque les deux premières sections se réfèrent à *L'enfer*. Certains poètes modernes, aussi influencés par *La divine comédie*, publièrent des poèmes séparément avant de les réunir sous un nouveau titre, dont T.S. Eliot avec ses *Four Quartets* (qui comprennent des références à Dante) et Ezra Pound avec ses *Cantos*. Brakhage découvrit jeune cette dernière œuvre. À l'adolescence, il apportait toujours un livre de poésie avec lui et pour son seizième anniversaire de naissance, des amis lui offrirent à la blague un livre absurde et impossible à lire selon eux : *Cantos*. Brakhage considère que ce livre fut le plus important dans sa vie. Il n'est pas étonnant de sentir son influence sur le rythme du film de Brakhage. Le livre débute ainsi :

And then *went down* to the ship,
 Set keel to breakers, *forth on* the godly sea, and
 (*Cantos I*, lignes 1-2, je souligne)

Le mouvement de l'esprit et l'importance de la direction présents dans ces deux lignes furent importants dans toute l'œuvre de Brakhage (Brakhage et McPherson 2001, p.182). La lecture des 120 chants qui composent ces *Cantos* donne une impression de chaos total, comme s'il n'y avait aucune structure, contrairement à l'œuvre de Dante. Il n'y a pas de réelles lignes directrices, si ce n'est qu'un voyage dans l'histoire, et non pas en enfer comme Dante. Il s'agit plutôt d'un collage d'histoires et d'anecdotes, dont certaines ne sont même pas complétées alors que d'autres évolueront sur plusieurs chants. À l'inverse, les *Four Quartets* de T.S. Eliot sont particulièrement bien structurés : les quatre poèmes (*Burnt Norton*, *East Coker*, *The Dry Salvages* et *Little Gidding*³³) comportant chacun cinq sections. Dans la troisième section de *Burnt Norton*, des personnages sont prisonniers dans le temps, entre la vie et la mort, comme dans le troisième chant de *L'enfer* de Dante. Une tension entre ces deux textes modernes est perceptible à l'intérieur du film. Le chaos règne entre les images puisque les formes abstraites ne suivent pas de progression ou de narration linéaire. Le rythme passe de frénétique à un arrêt sur image en l'espace d'une fraction de seconde dans la section *Purgatory*. Toutefois, comme T.S. Eliot, Brakhage divise ses images en sections.

³³ Les trois derniers poèmes furent, comme la traduction de *La divine comédie* par Sayers, écrits alors que le Royaume-Uni subissait les bombardements allemands.

3.3 Le *zeitgeist* ou l'ekphrasis contextuelle

Un autre type d'ekphrasis s'applique aussi à *The Dante Quartet*, soit l'ekphrasis contextuelle, que Hans Lund décrit ainsi: « time-contextual ekphrasis is generated by references to other artworks or texts which arouse a reader's associations or 'memories' and it is the reader 'who links the verbalized image to the memory of other images » (propos cités par Robillard 2010, p. 157). Bien que le film fut réalisé dans les années 1980, la poésie des années 1950 et 1960 influença le travail de Brakhage tout au long de sa carrière, tout comme la peinture expressionniste abstraite.

Lors de son passage à San Francisco, Brakhage fréquenta les poètes de la *San Francisco Renaissance*³⁴ dont faisait partie Robert Duncan³⁵, Robert Creeley et Kenneth Rexroth. C'est à cette époque que Brakhage commence, lui aussi, à écrire de la poésie. Bien qu'il ne se trouve aucun talent, il écrira toute sa vie sur sa pratique du cinéma. La poésie de Duncan était grandement influencée par les collages de son conjoint, Jess Collins, un artiste-collagiste. Comme Olson, Duncan possède un grand intérêt pour le processus de création, l'interaction des motifs et le mouvement. Ses poèmes, ayant chacun une forme unique, comportent tous les éléments de sa vie : ses lectures, ses rêves, sa routine... À l'image des poèmes de Duncan (et plus tard des films de Brakhage), l'expérience humaine devient l'élément central de la poésie de la *San Francisco Renaissance*. Duncan écrit qu'il faut retourner « to the open composition in which the accidents and imperfections of speech might awake intimations of human being » (Gioia, Mason et Schoerke 2004, p 572). Il évoque un lien entre la poésie et la découverte; les accidents et les imperfections donnent de la

³⁴ Le groupe, et plus particulièrement Rexroth, est considéré comme la deuxième génération de poètes modernes, dans la lignée d'Ezra Pound et William Carlos Williams.

³⁵ À son arrivée à San Francisco, Brakhage fut hébergé par Duncan et Collins, dans la chambre laissée vacante par son ami James Broughton.

fraîcheur et de la spontanéité au poème. Un autre apport de la *San Francisco Renaissance* et de la *Beat Generation* à la poésie postmoderne fut l'introduction de l'idée de la poésie comme performance. Jusqu'à la fin des années 1950, la poésie se voulait une expérience personnelle, confinée aux livres. Puis, en octobre 1955, Rexroth convia plus de cent-cinquante convives au *Six Gallery reading*, où cinq poètes (McClure, Lamantia récitant un poème du défunt John Hoffman, Whalen, Ginsberg et Snyder) récitèrent chacun un poème. L'événement demeure mythique, avec les descriptions de Jack Kerouac (publiées dans *The Dharma Bums*) et de Michael McClure (incluses dans son livre *Scratching The Beat Surface*) qui se contredisent³⁶. Et bien que l'annonce de Rexroth indique que l'événement eut lieu le 7 octobre, de nombreux documents sur le sujet font plutôt remonter l'événement au 13 octobre. Toutefois, l'importance de cet événement réside dans l'idée de rassembler des gens pour assister à une lecture expérimentale.

Brakhage explique, dans une entrevue accordée au cinéaste Pip Chodorov, qu'il décida un jour de ne plus porter ses lunettes dans l'espoir d'avoir une vie sexuelle, comme Clark Kent lorsqu'il enlève les siennes et devient Superman. Il finit par perdre ses lunettes, mais après quelques semaines, il s'habitua à cette nouvelle vue et malgré les imperfections de celle-ci, il parvenait à vivre normalement. Le poète Charles Olson l'encouragea dès lors à explorer cette vision qui lui était unique (2007-2008, p. 170). La perception et les différents phénomènes de vision devinrent une préoccupation importante pour lui, et ce, dès le début de sa pratique de cinéaste. Pour lui, le processus de création artistique se résume à une phrase d'Olson : « une perception doit directement, immédiatement, entraîner une autre perception » (Brakhage 1998, p. 96, en majuscules dans le texte). Brakhage cherche ainsi à filmer exactement comme il

³⁶ En 2010, Rob Epstein et Jeffrey Friedman réalisèrent *Howl*, un film reconstituant cette lecture du poème de Ginsberg.

voit, avec toutes les imperfections que cela occasionne. Dans un article intitulé *A Musical Way of Seeing*, publié le 15 avril 1993 dans le *Chicago Reader*, Fred Camper souligne que pour Brakhage, « his films are not abstract but that they're documentaries of things he has seen and that anyone else might see ». Lorsqu'il décrit ces films-là, Brakhage parle de « *brain movies* », une expression lui venant du poète Michael McClure (Renaud 2001). Tout comme les peintres romantiques, Brakhage travaille cette dialectique entre la vision et l'imagination qui, comme le mentionne Sitney, « avait été remise au goût du jour par la peinture Expressionniste abstraite et la poésie américaine (en particulier celle de Wallace Stevens) du temps de sa formation intellectuelle de cinéaste » (2002, p. 166).

3.3.1 La poésie postmoderne américaine

Si *The Dante Quartet* comporte la trace du rythme de certaines traductions anglaises de *La divine comédie*, l'influence de la poésie postmoderne américaine se fait aussi sentir dans le rythme du film. Même s'il divisa son film, l'inégalité de ses sections trouve probablement sa source dans la forme ouverte en poésie. De prime abord, la forme ouverte permet au poète de continuellement renouveler la structure de ses poèmes. Chaque poème devient dès lors unique et empreint d'une certaine fraîcheur. Ce type de poésie permet de nombreux changements de style, de rythme et de sujets dans un même poème. Ces changements créent une énergie semblable aux changements d'émotions, de pensées et d'opinions que vit l'écrivain lors de l'écriture de son poème. Ces poèmes amènent le lecteur à accorder une plus grande attention au processus de création et à l'acte d'écriture. Cette quotidienneté du travail de l'écrivain s'avère un sujet particulièrement récurrent dans la poésie postmoderne américaine; lorsqu'il laisse visible son travail sur la pellicule, Brakhage présente lui aussi sa quotidienneté.

Partant de cette forme ouverte, les poètes du Black Mountain College ne considèrent plus le poème comme étant un simple discours, il devient un art typographique. Ils innovent au niveau de la configuration des vers et des strophes sur le papier. La page et l'espace blanc deviennent des parties du poème. Au même titre que les mots et la ponctuation, ils opèrent sur le sens du poème. Le poème se transforme alors en champ d'action organique où tout est lié et où chaque élément interagit avec les autres, créant ainsi de nouvelles possibilités de sens. De plus, le poème devant être somme tout musical pour eux, ils n'emploient pas uniquement les vers libres.

En 1950, Olson publia un manifeste dans lequel il explique sa propre pratique de la poésie en plus de militer pour une vision plus méditative et libre de la poésie, à l'opposé du *New Criticism* qui est plus analytique et penché sur l'intellect. Dans ce manifeste, Olson définit ce qu'il nomme « vers projectif » (*projective verse*). Il s'agit, en bref, de vers composés des sons éjectés du corps que Bruce Elder explique ainsi :

Poets write poems by attending to the evolution of the poem that he or she is creating, by opening oneself to the anti-inertial push exerted by all the syllables and all the lines so far put down, and, even more, to the interrelations among these forces (i.e. to the entire field of the poem) and by heeding where the forces generated by those interrelations are leading (for after all, like all elements of a charged poem, they are all vectors, and they have a direction) (1998, p. 468).

Pour expliquer sa pratique personnelle, Olson place ainsi les mots sur la première page de son pamphlet (Gioia, Mason et Schoerke 2004, p. 576) :

PROJECTIVE

(PROJECTILE

(PERCUSSIVE

VS

VERSE

(PROSPECTIVE

The NON-PROJECTIVE

Dans ces quelques lignes, l'attention est avant tout portée sur les mots. L'espace y est inhabituel, les parenthèses demeurent ouvertes et presque tous les mots sont écrits en lettres majuscules. Cette manière de placer les mots sur la page évoque la vision qu'a Olson de la poésie : il y a une certaine adversité (indiqué par le « vs ») et l'ensemble est kinétique. Il se crée un champ d'action sur cette page. Olson cherche ainsi à transférer l'énergie poétique de la source au lecteur. Pour lui, la poésie doit être faite de mouvements et de vitesse. Brakhage reprend cette manière d'écrire dans la section *Notes of Anticipation de Metaphors on Vision*, notamment lorsqu'il écrit (Brakhage et McPherson 2001, p. 53) :

Structure of Amusementation
(From blur of lights (into cubes)
(to freeze within which
3 (blur of children
Repeat 3

Dans son manifeste, Olson explique aussi comment la syllabe, en poésie, correspond à l'oreille humaine. Les vers, eux, correspondant plutôt à la respiration. En travaillant le vers projectif, le poète s'attarde ainsi plus aux sons qu'à la logique et la structure poétique. Les poètes de la *Beat Generation* reprendront cette idée que les vers sont des respirations, de même que l'accentuation de la spontanéité et du processus de

création³⁷. Creeley travailla encore plus la ponctuation dans ses poèmes, séparant souvent le dernier mot d'un vers par une barre oblique ou séparant carrément un mot en deux. Il employait aussi le point à l'intérieur des vers pour modifier le rythme en plus d'utiliser des abréviations et de jouer sur la syntaxe, comme dans son poème *I Know a Man* écrit en 1958 (Gioia, Mason et Schoerke 2004, p. 641) :

As I sd to my
friend, because I am
always talking,—John, I

sd, which was not his
name, the darkness sur-
rounds us, what

can we do against
it, or else, shall we &
why not, buy a goddamn big car,

drive, he sd, for
christ's sake, look
out where yr going.

Cette manière de travailler la ponctuation, l'orthographe et la syntaxe se retrouve dans *Metaphors on Vision*: « and its relationship to all this period of (sigh)-arc-(eeoh)-phi-(fie-fiddle-eoh)-(so)-seesaw-med-Id-(EEEEEEEE)-The-awl-(lowww)-pose-poe-rhet(eee eee)-cIl-spir-(i.e.)(tummmmm) » (Brakhage et McPherson 2001, p. 69). Comme l'explique Jean-Michel Bouhours dans l'introduction de la traduction française de *Metaphors on Vision*, Brakhage suit les recommandations de Creeley dans l'écriture de son livre, c'est-à-dire qu'il prolonge « le fond dans la forme et se perme[t] ainsi d'introduire dans le cours sémantique d'une phrase quelques glossolalies [...] sans

³⁷ Jack Kerouac reprend certaines des idées d'Olson dans son manifeste *Essentials of Spontaneous Prose* publié en 1959.

oublier les séries de parenthèses rarement fermées qui construisent des phrases par strophes successives » (1998, p. 6).

Cette projection se présente dans le film à chaque ajout de couleur. Brakhage projette sur la pellicule les couleurs lui venant de ses visions hypnagogiques sans chercher à les placer dans un ordre précis, sauf celui de leur apparition ; il ne suit pas de règles. Elles apparaissent à différents endroits à l'écran, même si elles semblent presque toujours converger vers le centre. La longueur du temps passé à l'écran semble aussi aléatoire et les cartons noirs servant à encadrer les changements de vitesse sont parfois laissés ouverts comme ces parenthèses. En plus, la vitesse peut changer plusieurs fois entre deux cartons. Comme si Brakhage refusait toutes règles cinématographiques au même titre qu'il rejetait les règles syntaxiques dans son manifeste

The Dante Quartet, comme plusieurs films de Brakhage, ne comporte aucune trame sonore : le rythme devenant uniquement visuel. Visionner les films peints à la main de Brakhage est, pour Nicolas Renaud, « une expérience très proche de la musique » (2001). Brakhage compare aussi sa technique de peinture sur pellicule à la musique : « I go over it a frame at a time to stitch these patterns into a unified whole. If you watch me do it, it looks as though I'm playing the piano – it's very quick, very deft » (Hillier 2008, p. 14).

Comme il l'explique dans son article sur le passage de Brakhage à la Cinémathèque québécoise, ses films peints possèdent « mouvement, ordre, rythme » (2001). Lors de cet événement, le cinéaste expliqua qu'il réalise des films silencieux, car « most people, most of the time, cannot hear and see at precisely the same time. Noise will cut back vision, noise will predominant, for most people » (Brakhage et Totaro, 2003a). Pendant cette représentation, il pria les spectateurs de ne pas se gêner pour toussoter durant la projection, cela n'interférant aucunement avec le rythme visuel du film selon lui. Ceci n'est pas sans rappeler les expérimentations du musicien John Cage. En 1952,

le musicien présenta pour la première fois sa performance intitulée 4'3". Lors de cette représentation, le pianiste David Tudor marquait le début de chaque partie en fermant le clavier et en l'ouvrant pour marquer la fin. Il s'agissait d'une « composition musicale en trois mouvements, dont la durée résulte, selon l'auteur, du pur hasard, est silencieux » (Jiminez 2005, p. 191). Le but étant ici aussi de laisser les parasites environnementaux rythmer la performance. *The Dante Quartet*, tout comme *La divine comédie*, possède un rythme qui lui est propre; un rythme formé de centaines de peintures en mouvement, mais aussi un rythme propre à chaque individu. Alors que les différents traducteurs du poète italien se sont trouvés face à l'impossibilité de rendre exactement le rythme original, Brakhage permet au spectateur de se créer un certain rythme sonore qui lui est propre en demeurant conscient des sons qui l'entourent.

Toutes ces transformations esthétiques en poésie — et dans les arts visuels et la musique — représentent bien l'esprit de l'époque : les États-Unis passant du conformisme des années 1950 aux divers mouvements de libération des années 1960. Même si *The Dante Quartet* fut réalisé dans les années 1980, il demeure influencé par toutes ces idées de la poésie subjective et méditative qui laisse place aux accidents et imprévus. Il y a de plus une certaine vision autotélique dans ce film, Brakhage faisant preuve d'égotisme. Ce n'est pas complètement le moi que Brakhage cherche à présenter à l'écran, mais bien une réunification de son monde intérieur avec le monde extérieur. Et comme l'explique son ami Michael McClure dans un entretien qu'il accorda au *Chicago Review* pour son numéro hommage à Stan Brakhage en 2001,

Stan agrees with Thoreau that, "One must stand up to live before one sits down to write," or to edit film for that matter. And Stan stands up not only with his travels and his varied adventures and family mountain life and film, but also with the large scale of his passions, his happinesses, his pleasures, his modesties.

Chapitre 4

The Dante Quartet

*Dante looks upon the face of God
and Rilke is head among the angelic orders.*
— Stan Brakhage

L'intérêt de Brakhage pour la poésie l'amena à lire plusieurs traductions de *La divine comédie*. En 1977, alors qu'il entretenait une assistance venue voir une projection de ses films sur les relations entre la poésie et le cinéma, il discuta du célèbre poème de Dante. Il expliqua que, selon lui, l'essence du poème de Dante réside dans la célébration du mystère et du fait que chaque lecture du poème apporte une nouvelle compréhension de celui-ci. Tout le mystère du poème de Dante engendre ainsi de nouvelles connaissances chez le lecteur; et toutes ces connaissances continuent d'affluer des siècles après son écriture. Comme le souligne Brakhage : « one of the signs of the greatness of Dante's *Divine Comedy* is that it has survived hundreds and hundreds of years of footnotes » (Brakhage et McPherson 2001, p. 189). Malgré toutes les traductions, analyses et études sur le sujet, chacun peut se faire sa propre lecture. Ce texte devient dès lors une source inépuisable d'inspiration. Chez Brakhage, cette inspiration prit un jour une forme complètement visuelle. Il expliqua ainsi cette expérience à son collègue Bruce Kawin du University of Colorado³⁸ :

Then comes a moment when suddenly I can't handle the language anymore, like I can't read one more translation of *The Divine Comedy*, and suddenly I realize it's in my eyes all the time, that I have a vision of Hell, I have even more necessary kind of a way of getting out of Hell, kind of a springboard in my thinking, closing my eyes and thinking what I'm seeing [...] and also purgation, that I can go through the stages of purging the self, of trying to become pure, free of these ghastly visions, and then there is something that's as close to Heaven as I would hope to aspire to, which I call "existence is song." And that all of that was in my eyes all the time, backfiring all these years [...] It's lovely that I can have the language, but I also have a visual corollary of it, but that is a story.

³⁸ Interview disponible dans le DVD *By Brakhage: An Anthology, volume 1*.

De ces visions est né *The Dante Quartet*. Pour créer cette adaptation, Brakhage mit sur pellicule une représentation des visions hypnagogiques qui influa sa lecture du poème. Cet équivalent visuel et rythmique du texte prend alors la forme de couleurs en mouvement à l'écran.

Pour recréer ces visions particulières, Brakhage inventa quelques techniques lui permettant de peindre directement sur la pellicule. Il récolta d'abord des fragments de pellicule d'archives (quelques chutes de ses propres films ainsi que de films classiques) de formats 35 mm, 75 mm, Cinémascope et IMAX qu'il collait ensuite sur des morceaux de plexiglas à l'aide de ruban adhésif. Il pouvait alors peindre à la main les photogrammes à l'aide de cure-dents, d'épingles, de pinceaux et de marqueurs. Bien que ces images paraissent immenses à l'écran, Brakhage travaillait sur de la pellicule ne dépassant pas 70 mm de largeur. Cette technique avait aussi l'avantage d'être portable; Brakhage pouvait ainsi travailler à l'extérieur de son atelier (figure 1 et 2). Comme ses autres films peints, *The Dante Quartet* fut peint à l'aide de peintures acryliques, d'encre indienne, de teintures et de marqueurs. Chaque partie de *The Dante Quartet* étant différente tant sur le plan visuel que dans les enjeux qu'elle soulève, analysons-les séparément.

4.1 *Hell Itself*

À l'origine, Brakhage réalisa quatre films (*Hell Itself*, *Hell Spit Flexion*, *Purgation* et "*existence is song*") entre 1981 et 1987, qu'il colla par la suite ensemble pour obtenir *The Dante Quartet*. Intitulée *Hell Itself*, la première section du film correspond au voyage en enfer de Dante, soit les chants 3 à 34 du premier cantique. Peint sur de la pellicule 16 mm, cette section commence par une brève apparition d'amorce noire à l'écran. Rapidement, le titre, le *copyright* (datant de 1987) et le nom de Stan Brakhage apparaissent au bas de l'écran; le tout inscrit avec une calligraphie

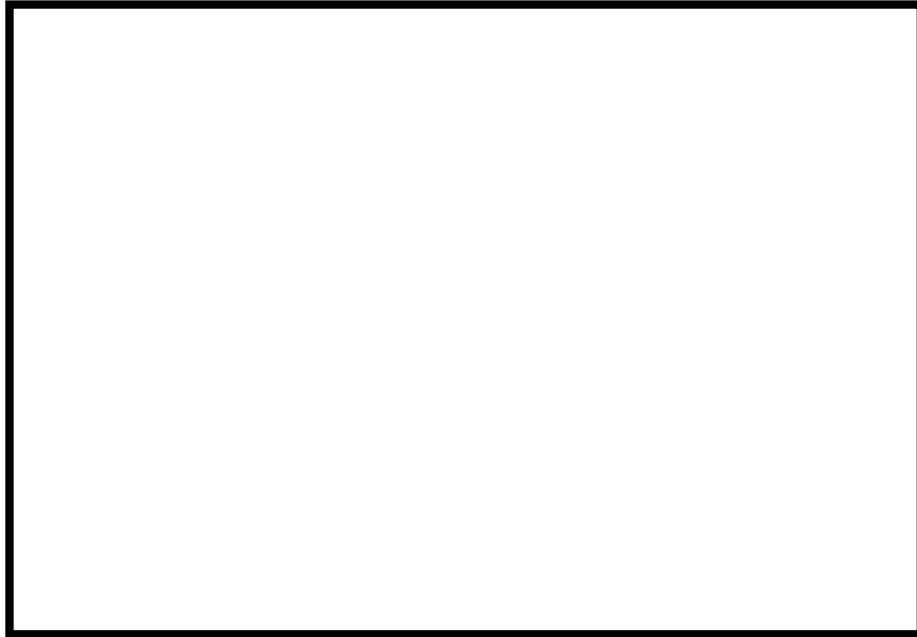


Figure 1 Stan Brakhage (*Brakhage by Brakhage*, disponible sur le DVD By Brakhage : An Anthology, 2001)



Figure 2 Stan Brakhage (*Brakhage by Brakhage*, disponible sur le DVD By Brakhage : An Anthology, 2001)

gothique blanche et disposé en trois lignes horizontales. Vient ensuite, avec la même calligraphie, le titre en caractères plus imposants, mais placés cette fois-ci au centre de l'écran. Puis, toujours sur de l'amorce de pellicule noire, se gravent une à une les lettres du titre de cette section : *Hell Itself*. Ces lettres blanches, d'une écriture manuscrite, sautillent à l'écran avant de disparaître. Puis, sur de l'amorce blanche (figure 3) et des archives représentant un homme moustachu — tout droit sorti des années 1970 avec des pantalons de tartan à pattes d'éléphant — (figure 4), des tons délavés brun ocre et magenta appliqués sans forme précise, emplissent presque complètement l'écran. Outre ces archives, cette section comporte moins d'images photographiques, mais celles-ci demeurent plus longtemps à l'écran que les images présentes dans les sections suivantes. Et la peinture qui les recouvre a un aspect particulièrement gélatineux : elle a une certaine épaisseur, mais la couleur demeure somme toute assez transparente (la qualité de la peinture diffère assez d'une section à l'autre). Des touches de brun, de bleu, de rouge et de violet apparaissent ensuite peu à peu. Ces couleurs, en constant mouvement, forment des tourbillons qui dans un perpétuel mouvement focalisé vers le centre de l'écran rapportent constamment le regard du spectateur à cet endroit. Ces tourbillons colorés rappellent le vorticisme, un mouvement artistique et littéraire de l'avant-garde britannique (dont firent partie Ezra Pound et T.S. Eliot), ayant brièvement pris forme avant la Première Guerre mondiale.

Les artistes de ce mouvement plaçaient l'image du vortex au centre de l'œuvre, vortex qui selon Pound serait le point maximal d'énergie (1914). Dans la doctrine présocratique, le vortex correspond au moment créateur du cosmos et de la vie, c'est-à-dire, l'instant où se forment les quatre éléments (l'eau, l'air, la terre et le feu). Wyndham Lewis — le cofondateur du mouvement avec Ezra Pound — compare le vorticisme à un tourbillon. Pour expliquer son mouvement à un ami, il écrit : « At the heart of the whirlpool is a great silent place where all the energy is concentrated. And there, at the point of concentration, is the vorticist » (cité dans Goldring 1943, p. 65).



Figure 3 Hell Itself

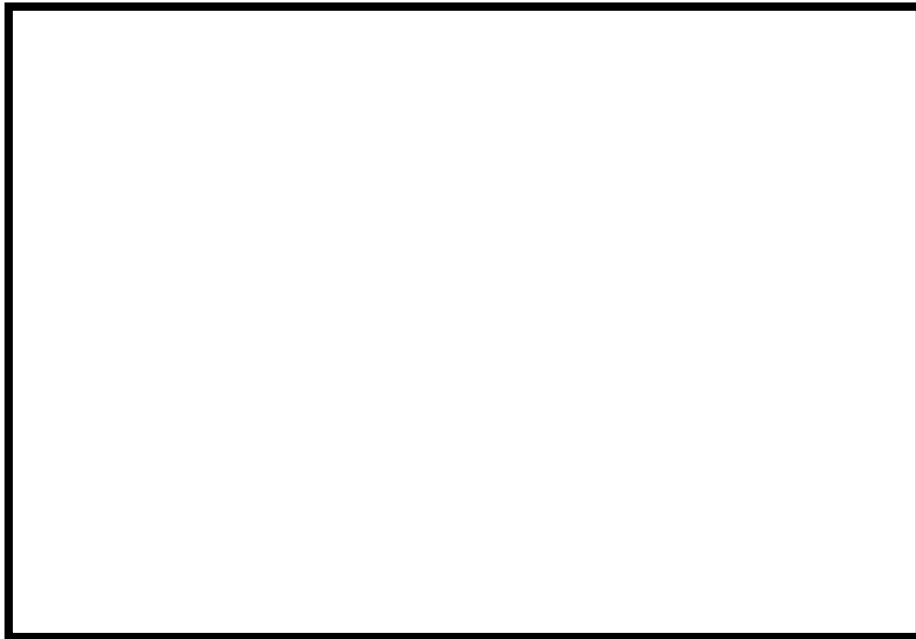


Figure 4 *Hell Itself*

L'idée du vorticisme est donc d'amener des éléments dégagant une certaine énergie vers un point où toutes ces énergies se combinent pour devenir une force calme.

En peinture, ce tourbillon prend la forme de lignes de couleurs vives se dirigeant vers le centre de la toile. De la même manière, dans *The Dante Quartet*, les coups de pinceau de Brakhage créent un mouvement giratoire permettant au tourbillon de demeurer au centre de l'œuvre. De ces tourbillons émerge une énergie formée par la convergence des couleurs vers le centre; le rythme du mouvement giratoire modifiant le flux d'énergie qui se dégage du film. Lorsque ce rythme accélère, il donne l'impression d'une forte énergie, semblable à une soudaine frénésie. À l'inverse, lorsqu'il ralentit, le spectateur ressent un apaisement, un bref moment zen à l'intérieur de ce constant flux d'images. En poésie, le vorticisme se retrouve plutôt dans une écriture à mi-chemin entre les mouvements rapides des futuristes et les informations volontairement retirées des œuvres cubistes et imagistes (Tew 2009, p. 65). Ces poètes se concentrent principalement sur la localisation du mouvement et de l'immobilité à l'intérieur des images décrites. En ce sens, Ezra Pound associe le vorticisme à des poèmes composés d'images fortes (souvent un nom d'objet suivi d'un verbe d'action), sans descriptions superflues ou ajouts d'émotions. Les mouvements circulaires présents dans le film comporteraient les images fortes de *La divine comédie* : les images de l'enfer, du purgatoire et du paradis. Comme je l'ai expliqué dans le chapitre précédent, le mouvement circulaire est aussi présent dans l'ekphrasis qui amène le lecteur à effectuer une boucle dans sa lecture (il rompt le récit pour lire une description), notamment. Ici, ce mouvement intègre les non-écrits du poème, ce qui le rend toujours d'actualité des siècles plus tard. Sans décrire ou nommer les émotions fortes, le film dégage une énergie emplie d'amour, de désespoir et de craintes. Toutefois, comme ces émotions ne sont pas explicitement affirmées, chaque spectateur les reçoit différemment, selon son état d'esprit au moment du visionnement ou ses expériences passées. Les différentes propositions du vorticisme se retrouvent dans *The Dante Quartet* puisqu'on y retrouve l'essence de *La divine comédie* — une réflexion

sur le bien et le mal, le pardon, l'amour et Dieu — concentrée en quelques minutes (l'aspect narratif fut retiré pour ne conserver qu'une impression générale) ainsi qu'une peinture en constant mouvement, mouvement issu d'une machine moderne : le cinéma (figures 5 et 6).

Sur ces tourbillons apparaissent des traits de peinture noire qui créent graduellement une dentelle craquelée en se superposant aux autres couleurs. Tout ceci rappelle les vitraux des églises catholiques : des morceaux de verre coloré cernés de noir laissant transparaître la lumière. Une trentaine de secondes après le début du film, le rythme s'accélère et les empâtements de peinture se superposent jusqu'à l'arrivée d'un premier carton noir. Après ce carton, le même type de peinture revient à l'écran et alors que le noir s'impose de plus en plus à l'écran, les couleurs continuent leur mouvement giratoire en arrière-plan. Ces couleurs reviennent par la suite à l'avant-plan, dans un rythme plus lent. Cette partie comporte aussi quelques éléments gravés sur la pellicule, dont une petite étoile qui apparaît l'espace d'une fraction de seconde au centre de l'image. Après une minute, quelques lignes colorées font leur apparition (les formes étant jusqu'ici complètement abstraites), alors que le rythme perd progressivement sa fluidité. Les images apparaissent ensuite par saccades, demeurant seulement des sixièmes de seconde à l'écran chacune. Un second carton noir apparaît, puis les mouvements reprennent très lentement avant d'entrer dans un jeu d'accélération et de décélération, le noir devenant plus présent lors des accélérations, et ce, jusqu'à l'apparition d'un troisième carton menant au second intertitre.

Bien que le titre de cette section — *Hell Itself* — fasse référence à *La divine comédie* et à son enfer, le spectateur perçoit avant tout la peinture et non pas l'influence de la poésie. L'amorce blanche agit comme une première toile, créant un fond couleur crème dès la fin de cet intertitre. À certains endroits, des teintes lavande, lilas et rose, issues de fines couches d'encre diluée, servent d'arrière-plan. Puis s'ajoutent des

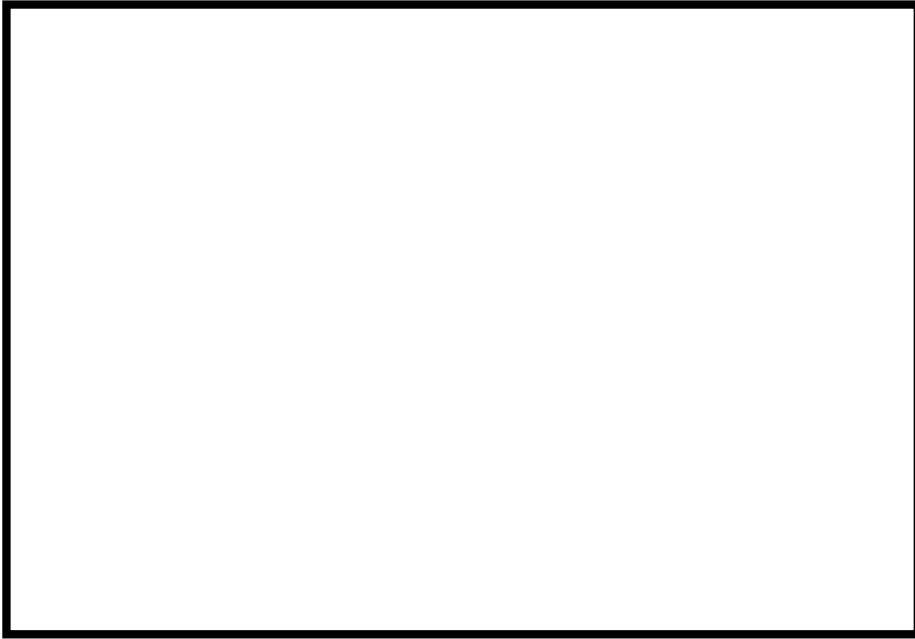


Figure 5 *"existence is song"*

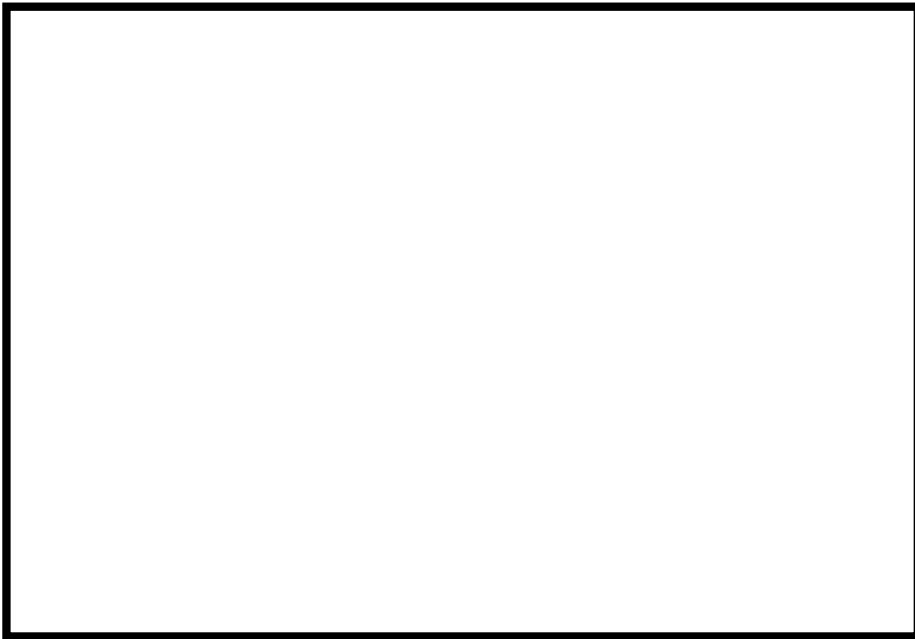


Figure 6 *"existence is song"*

"

couleurs plus ou moins opaques, selon le cas, laissant voir les coups de pinceau et le passage des poils sur la pellicule. Toutefois, certaines couleurs semblent plutôt avoir été déposées avec un pinceau gorgé de pigments et d'eau. Ce type d'application n'est pas sans rappeler la descente d'une goutte de colorant dans un verre d'eau ou pour décrire de manière plus cinématographique, du sang coulant sur une surface humide, un meurtre par jour de pluie. Ces pigments — souvent rouges et ocre — forment des coulisses en se diluant, entrant ainsi en relation l'un avec l'autre. À plusieurs endroits, de petites bulles d'eau se sont logées sur la pellicule, comme de petites étoiles blanches dans un ciel coloré. Peindre sur la pellicule, surtout dans le cas d'un artiste qui favorise l'improvisation et les imprévus, laisse place à ces petites erreurs, qui, sans le vouloir, ajoutent une couche de sens. Dans ce cas-ci, ces petites étoiles rappellent un film antérieur de Brakhage, *The Dog Star Man* (1961-1964), tant pour son titre que pour ses dessins gravés sur la pellicule ainsi que *La divine comédie* où chaque cantique se termine par le mot « étoiles » (*stelle*). Des teintes bitume et vert pin viennent contrebalancer cet aspect céleste de la peinture en donnant une impression terreuse grâce à des empâtements et des coups de pinceau bien visibles, semblables à des tâches d'herbe et de terre. À plusieurs endroits, malgré le travail en aplat, la couleur noire donne l'impression d'être à l'avant-plan puisqu'elle fut peinte en dernier. Ce dernier pigment se craquelle comme s'il avait été appliqué il y a très, très longtemps. La poésie, elle, s'entrevoit surtout dans le rythme du film et les coups de pinceau visibles à l'écran. À l'image de la poésie postmoderne américaine, ces traces présentent le travail et le quotidien de l'artiste (comme le fait aussi l'ekphrasis lorsqu'elle décrit une œuvre). Le choix des couleurs, même si Brakhage affirme qu'il n'y a pas de lien entre celles-ci et le poème, révèle l'inconscient optique du cinéaste et des spectateurs. Cette section comporte des couleurs foncées et du rouge, teintes traditionnellement associées à l'enfer et à ce cantique de Dante (la rivière de sang, les flammes, etc.). À l'opposé, la dernière section du film — qui correspond au paradis — comporte des teintes bleutées, donnant l'impression d'être dans l'eau ou dans le ciel. La poésie trouve ici sa source dans l'inconscient collectif et elle demeure ouverte à interprétation.

4.2 *Hell Spit Flexion*

La deuxième section débute elle aussi par l'apparition de son titre : *Hell Spit Flexion*. De la même manière que le titre précédent, des lettres manuscrites sont gravées à la main sur de l'amorce noire. Cette section ayant été peinte sur de la pellicule 35 mm, les couleurs ne remplissent pas complètement l'écran. L'image se retrouve alors au centre de celui-ci, formant un carré aux coins arrondis, bordé de larges bandes noires. Le tout rappelle le format Super-8, un format de pellicule très populaire dans les années 1960 et 1970 auprès des cinéastes amateurs (figure 7). Format souvent employé pour réaliser des films de famille, Brakhage l'utilisa pour sa série *Songs*, une série de films consacrée à sa famille et aux gens qu'il aime. Les premières images de *Hell Spit Flexion* proviennent d'archives d'expérimentation de Brakhage³⁹ et contrairement aux trois autres sections, celle-ci ne comporte pas d'images reconnaissables sous ses couches de peinture. Le traitement chimique que Brakhage fit subir à la pellicule donne des images vertes, tirant parfois sur le bleu (figure 8). La couleur remplit complètement le carré, étant parfois uniforme alors qu'elle comporte des formes abstraites à d'autres moments. À certains endroits, des lignes de différentes nuances vertes donnent l'impression de voir des brins d'herbe battant au vent. Bien que les images défilent très rapidement dans cette section, des expérimentations avec de la lumière (comme un *flare* scintillant⁴⁰) apparaissent

³⁹ Certains fragments semblent provenir de chutes de son film *Uncscious London Strata*, réalisé en 1982 en Super-8 puis gonflé en 16 mm pour la distribution.

⁴⁰ En 1974, Brakhage réalisa *The Text of Light*, un film de 71 minutes fait uniquement de reflets de lumière. Beaucoup plus tard, en 1997, il réalisa *The Cat of the Worm's Green Realm*, un film fait de

brièvement à l'écran, suivies d'autres expérimentations semblables, mais dans des teintes plus rougeâtres suivent les premières. De nombreux cartons noirs intercalés entre des séquences de photogrammes colorés créent un rythme saccadé. Même si l'image est centrée, elle demeure instable, rappelant encore plus les projections de films de famille; des lignes et des petits points blancs et noirs donnent l'impression d'une pellicule abîmée. Cette section du film emploie beaucoup de noir alors que la seconde moitié comporte plusieurs photogrammes noirs avec des points et des lignes de couleurs, à l'image de certaines expérimentations de Norman McLaren. *Hell Spit Flexion* se clôt sur de l'amorce noire.

Cette section du film, bien que contenant le mot « hell », correspond plutôt aux chants 1 à 9 du *Purgatoire*. Il s'agit d'une zone de transition entre l'enfer et le mont du purgatoire, l'endroit où se retrouvent Dante et Virgile après avoir vaincu Satan. En séparant le cantique du purgatoire en deux sections, Brakhage rejette la triade de Dante. Il choisit plutôt de travailler le quartet comme le fit T.S. Eliot avec ses *Four Quartets*⁴¹ — inspiré par *La divine comédie* —, et se positionne dès lors dans une tradition poétique plus anglaise. De plus, les traductions anglaises du poème modifiant nécessairement le rythme de lecture, l'adaptation ne peut être fidèle à la version originale.

Même si *La divine comédie* fut rapidement considérée comme un chef-d'œuvre en Italie, les Anglais ne la découvrirent qu'au 19^e siècle grâce à une série d'illustrations réalisées par William Blake. Jusqu'alors, les critiques britanniques n'y voyaient qu'un

visions microscopiques qu'il nomme *shapes ad infinitum*. Il y aura, tout au long de sa vie, une continuité dans ses expérimentations avec la caméra et les lentilles.

⁴¹ Les *Four Quartets* consistent en quatre poèmes publiés individuellement, puis réunis en un seul ouvrage. Ces poèmes sont des méditations sur la question de la relation de l'Homme avec le temps, l'univers et Dieu.

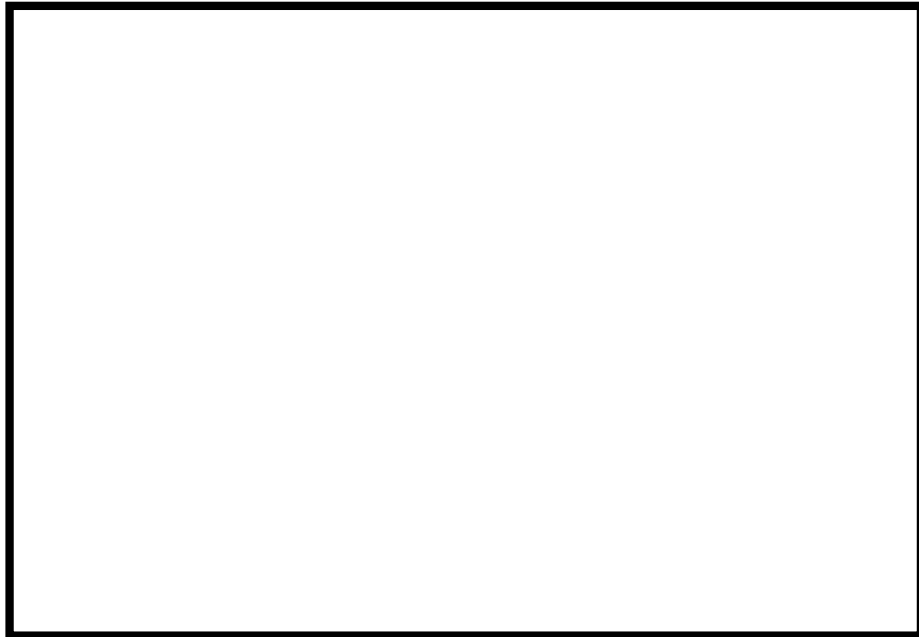


Figure 7 *Hell Spit Flexion*



Figure 8 *Hell Spit Flexion*

musée gothique de l'horreur. À dire vrai, l'œuvre de Dante fut appréciée en Angleterre jusqu'à la fin du 17^e siècle, mais eut peu de lecteurs au Siècle des lumières. Trois grands poètes romantiques (Lord Byron, Percy Shelley et John Keats) s'intéressèrent particulièrement à la culture italienne au début du 19^e siècle, ce qui raviva un peu l'intérêt pour ce poème au Royaume-Uni. À cette époque, la traduction en vers blancs de Henry Francis Cary devint la version officielle. Mais l'intérêt porté à *La divine comédie* demeurait le lot d'universitaires et d'érudits. Aux États-Unis, Henry Wadsworth Longfellow fut le premier à traduire ce poème dans les années 1860. Associé au groupe des *Firesides*, ses propres poèmes — faciles à retenir et à réciter — s'adressaient à la classe populaire. Toutefois, écrit dans un anglais élisabéthain, le vocabulaire de sa traduction s'avère parfois maladroit et ne transmet pas la modernité du texte original (Alexander 2005, p. 272). L'anglais étant une langue qui évolue rapidement, les traductions deviennent rapidement désuètes. Par exemple, Longfellow écrit « Why, why dost thou delay? » (*L'enfer* 2.121), mais les mots « *dost* » et « *thou* » ne sont, pour ainsi dire, plus employés dans l'anglais contemporain. En 1996, Robert Pinsky, traduisit ce même vers ainsi : « What is this? Why, why should you hold back? ». La traduction de Longfellow peut, d'une certaine manière, s'approcher du poème de Dante puisque l'anglais élisabéthain fut parlé entre la fin du 15^e siècle et le milieu du 16^e siècle. Toutefois, Dante avait choisi d'écrire en italien plutôt qu'en latin pour être compris par l'homme du peuple, par son contemporain. La réactualisation des traductions peut alors s'avérer justifiée. Et, certaines traductions peuvent parfois modifier le sens du poème, comme celle de Longfellow qui créa un Dante mystique ayant vécu une vision divine, car le catholicisme était perçu aux États-Unis comme une religion corrompue et idolâtrique (Surette 2005, p. 328). Brakhage ayant lu plusieurs traductions du poème, il possède une connaissance plus personnelle de celui-ci. Il devient dès lors impossible d'affirmer que le rythme du film correspond au rythme d'une traduction particulière. Les mouvements circulaires, même si leur vitesse varie, semblent rythmer le film en pentamètres iambiques. Le mouvement est plus ou moins

constant, étant parfois saccadé, mais les couleurs suivent une certaine trajectoire régulière qui crée cette impression d'un mouvement giratoire. Tout comme il est possible de modifier son débit lorsqu'on déclame un poème, Brakhage modifie le débit de projection de ses images. Le rythme du film (formé par des variations d'intonation, des pauses et des accentuations) agit comme une récitation personnelle du poème de Dante, basée uniquement sur le souvenir des traductions. Même si le pentamètre iambique est présent, d'autres rythmes se juxtaposent à certains endroits. Souvent désordonné, le rythme est aussi influencé par le vers ouvert de la poésie postmoderne. Comme si Brakhage projetait des émotions plus fortes à certains moments, comme si sa respiration variait sous leur impact.

Pour réaliser la section *Hell Spit Flexion*, il ajouta à sa réflexion sur *La divine comédie* un dialogue avec le célèbre écrivain anglais William Blake et son livre *The Marriage of Heaven and Hell*⁴². Sous forme de plaquettes, le livre de Blake imite les prophéties de la Bible. Le voyage du protagoniste en enfer relève à la fois de *La divine comédie* et du poème *Paradise Lost* de Milton. Toutefois, au lieu d'être un endroit de représailles, l'enfer de Blake est un lieu sans répressions ni contraintes morales, à l'opposé du paradis. Dans cet enfer, Blake place ses propres valeurs humanistes et romantiques : « dans l'Éternité [...], il n'y a pas de place pour la vengeance et pour la punition; c'est parce nous sommes des êtres déchus que nous imaginons l'Éternité en termes de loi morale » (Chauvin 2001, p. 81). Plus encore, Blake, dans son rejet de la religion orthodoxe, emploie la poésie comme nouvelle forme de prophétie. *Hell Spit Flexion* qui peut être perçu comme une extension d'éléments infernaux au purgatoire et au paradis confronte la pensée de Blake. Pour Brakhage, l'enfer et le paradis ne peuvent

⁴² Le texte de Blake influença surtout la partie *Hell Spit Flexion*; Brakhage ayant en tête ce texte au moment de réaliser cette partie. Comme il l'expliqua lors de son passage à Montréal: « *Hell Spit Flexion* was just my argument with Blake, that Hell had to be got out of and had nothing to do with Heaven » (Brakhage et Totaro 2003b).

pas être complètement isolés l'un de l'autre, contrairement à la position de Blake sur le sujet. Il s'avère aussi intéressant de constater qu'en intégrant son texte à l'intérieur de plaquettes imagées, Blake demande au lecteur de passer d'une littéracie verbale à une littéracie visuelle, voire même une double littéracie (Mitchell 1994, p. 89). Le lecteur doit ainsi déchiffrer à la fois le texte et les images qui l'accompagnent. Comme il s'agit de deux types de langage, le lecteur analyse séparément les images et le texte. Il cherche ensuite à comprendre les liens qui les unissent, leurs ressemblances, différences et complémentarités. Le lecteur effectue ainsi une analyse comparative. Cependant, comme le texte n'est pas juxtaposé aux images, le spectateur peut faire abstraction de celui-ci. De plus, l'abstraction permet difficilement l'analyse comparative dans le cas qui nous occupe. Le spectateur de *The Dante Quartet* peut aussi chercher à lier les images abstraites qu'il voit à l'idée qu'il se fait de *La divine comédie*. L'inconscient optique de Benjamin prend alors tout son sens. Le spectateur a-t-il lu les trois cantiques de *La divine comédie* ou seulement *L'enfer* ? Cette section du film correspondant aux rives du purgatoire, le spectateur (surtout s'il n'est pas catholique⁴³) connaît-il cet endroit ? Le perçoit-il comme un endroit de tourments ou de rédemption ? Sa compréhension de la religion catholique romaine modifiera son interprétation des couleurs et du rythme de ce film. Les images d'autres adaptations du poème teintent aussi l'expérience vécue par le spectateur. Les couleurs foncées peuvent évoquer l'ambiance de *Seven* (David Fincher, 1995) pour un spectateur d'aujourd'hui, même si ce film fut réalisé quelques années après *The Dante Quartet*.

Dans son interprétation du poème de Dante, Brakhage prend plusieurs libertés en fonction de sa lecture de nombreuses traductions anglaises et son dialogue avec le texte de William Blake pour cette section du film. Il modernise ainsi le poème en

⁴³ Comme il n'est pas mentionné dans la Bible, les traditions chrétiennes issues de la Réforme protestante rejettent son existence, car « Dieu se fait connaître par l'Écriture seule et ne délègue sa grâce à aucune institution » (Baubérot 2006, p. 9).

employant une technique de peinture près de l'expressionnisme abstrait, le premier mouvement pictural purement américain. La peinture gestuelle — une branche de l'expressionnisme abstrait — a largement influencé le cinéaste, et plus particulièrement celle de Jackson Pollock, Franz Kline et Willem de Kooning. Les larges traits de couleurs vives de la première partie de *The Dante Quartet* rappellent la série de toiles *Women* de Willem de Kooning, alors que les troisième et quatrième parties, avec leurs surabondances de petites taches de couleurs se rapprochent plus des toiles de Jackson Pollock. À certains moments, des coulisses de peinture noire, identiques à celles des *drippings*⁴⁴ de Pollock (figure 9 et 10), apparaissent à l'avant-plan alors que le fond ne comporte qu'un nombre limité de couleurs un peu délavées et appliquées en grandes sections. Cette peinture gestuelle comporte des lignes abstraites dans une palette de couleurs limitées. Le geste de l'artiste prime ici : la peinture suit le mouvement de son bras et de son poignet. Elle met l'accent sur la gestuelle du peintre alors que le mouvement de bras du peintre devient visible dans ces toiles (qui sont généralement immenses, *One : Number 31* mesure 269,5 cm par 530,8 cm), comme s'il dansait au-dessus de celles-ci. Devant un tableau de Pollock, les yeux bougent constamment, à la recherche de la couche du dessus et de la couche du dessous, du début et de la fin d'une ligne. Ils réagissent de la même manière devant *The Dante Quartet*. Lorsque le film est projeté sur grand écran, chaque coup de pinceau prend forme sous les yeux du spectateur et son regard va dans tous les sens, essayant de tout capter.

Mais là ne s'arrête pas la ressemblance entre Brakhage et les expressionnistes abstraits. Tout comme eux, Brakhage travaille sa peinture en aplat, sans aucune ligne de

⁴⁴ Pour peindre sa toile *One: Number 31* (figure 10), Jackson Pollock se libéra d'abord du chevalet en plaçant la toile, non montée, directement sur le sol. Puis, en se déplaçant autour de la toile, il laissa tomber de la peinture d'un bâton de bois (il utilisait aussi le manche de son pinceau). Cette technique, appelée *dripping*, fit sa renommée.



Figure 9 *Hell Itself*



Figure 10 Jackson Pollock. *One: Number 31*, 1950, Huile et peinture émail sur toile, 269.5 x 530.8 cm. Museum of Modern Art (photo tirée de la page web www.moma.org).

perspective, et laisse sa « toile » apparaître comme si ces touches de blanc (ou d'images d'archives) étaient aussi une couleur appliquée. La peinture agit ici dans une logique d'hypermédiacité qui « acknowledges multiple acts of representation and makes them visible » (Bolter et Grusin 1999, p. 33-34). Brakhage n'estompe pas ses coups de pinceau et ne masque pas les imperfections de sa peinture. Sans jamais rechercher la représentation du réel, autre que ses propres visions, Brakhage travaille ses matériaux comme les peintres modernes, en présentant la réalité des deux médias : l'abstraction étant une intensification de la subjectivité qui repousse les limites de celle-ci. En superposant de la peinture sur la pellicule sans en effacer la présence, Brakhage place le spectateur dans une expérience où celui-ci voit la peinture simplement comme peinture et, en même temps, comme faisant partie d'une œuvre plus globale. Comme le soulignent Bolter et Grusin, « the artist [...] strives to make the viewer acknowledge the medium as a medium and to delight in that acknowledgement » (1999, p. 41-42). Le début de la section *Hell Spit Flexion* ressemble plus à la peinture de champ — l'autre branche de l'expressionnisme abstrait — de Rothko (figures 11 et 12) qui se reconnaît par de larges sections de toiles peintes d'une couleur assez uniforme, peinte en aplat. Même si elles donnent l'impression d'être uniformes, les couleurs des toiles de Rothko proviennent d'un travail de superpositions de minces couches de couleurs jusqu'à l'obtention de la couleur désirée. De plus, le peintre utilisait du solvant pour diluer le contour de ses formes immenses, *One : Number 31* mesure 269,5 cm par 530,8 cm), comme s'il dansait au-dessus de celles-ci. Devant un tableau de Pollock, les yeux bougent constamment, à la recherche de la couche du dessus et de la couche du dessous, du début et de la fin d'une ligne. Ils réagissent de la même manière devant *The Dante Quartet*. Lorsque le film est projeté sur grand écran, chaque coup de pinceau prend forme sous les yeux du spectateur et son regard va dans tous les sens, essayant de tout capter.

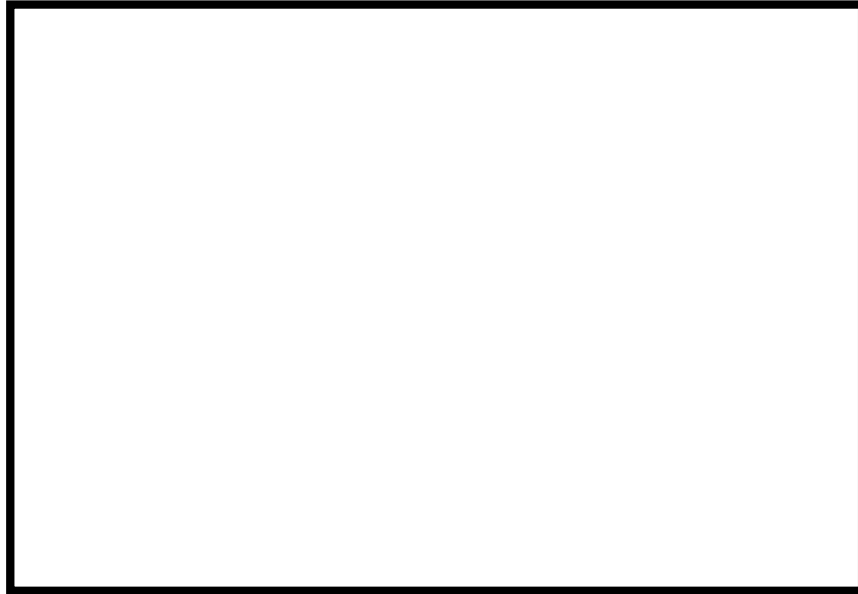


Figure 11 *Hell Spit Flexion*

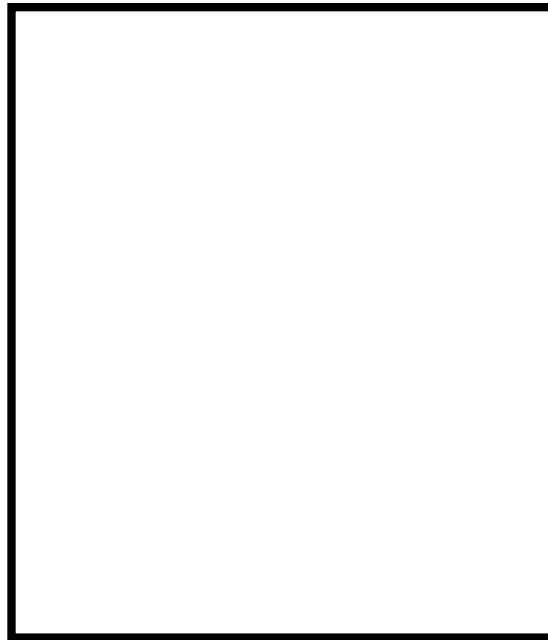


Figure 12 Mark Rothko. *Untitled*, 1968, Polymère synthétique sur papier, 45,4 x 60,8 cm. Museum of Modern Art (photo tirée de la page web www.moma.org).

Ce choix de peindre sur la pellicule des formes abstraites rend encore plus difficile la reconnaissance du sujet. Le spectateur, lors de la projection, lit la trace de la gestuelle du peintre — en l'occurrence Brakhage — plutôt que d'interpréter les lignes et les formes qu'il voit. Comme l'explique Gombrich, l'art abstrait cherche ainsi à éliminer toute forme d'interprétation pour forcer le spectateur à simplement accepter « le sens radicalement ambigu des impressions sur la toile » (2002, p. 244). Devant *The Dante Quartet*, le spectateur reçoit surtout un flux d'énergie et voit concrètement la trace de Brakhage sur la pellicule. Ces images abstraites se voulant une reproduction des visions hypnagogiques du cinéaste, le spectateur se retrouve lui aussi dans un état près de l'endormissement. Il devient dès lors plus réceptif aux stimuli visuels qu'il reçoit. Ne l'oublions pas, le cinéma de Brakhage fait appel aux perceptions. Brakhage mit à l'écran ses propres perceptions, mais son film demeure ouvert — grâce à l'abstraction — pour que chaque spectateur puisse ressentir aussi ses propres perceptions. Par son ekphrasis inversée, il conserve uniquement une perception de *La divine comédie*. Le texte de Dante, du moins la médialité de l'écriture et le récit, fut abandonnés lors de son passage au média cinématographique.

De plus, sans représentations d'objets ni perspectives linéaires dans la peinture, les couleurs et les formes de ce film se trouvent toutes au même niveau, créant ainsi cet effet d'aplat; il n'y a aucune profondeur de champ dans ce film, rendant ces images encore plus près de la vision hypnagogique. Cette abstraction peut être entendue comme l'érection d'un mur entre les arts visuels et les arts littéraires (Mitchell 1994, p. 216). L'abstraction formerait ainsi une œuvre résistant à sa propre description verbale. Cependant, l'œuvre abstraite demeure tributaire de la théorie pour être comprise en plus d'avoir souvent, comme c'est le cas pour le film à l'étude, un prétexte pour source d'inspiration. Et comme le souligne Mitchell, la peinture figurative demande parfois elle aussi une connaissance préalable de ce pré-texte, notamment dans le cas de peintures bibliques (1994, p. 223). Même s'il se laisse

influencer par la poésie, Brakhage cherche une vision innocente; il essaie de recréer un univers visuel sans repère. En ce sens, comprendre, ou du moins accepter, les codes de ce mouvement pictural et du film, c'est faire abstraction de la littérature traditionnelle. Le spectateur doit se laisser imprégner par l'œuvre pour en ressentir seulement l'essence, se laissant envouter par le flot d'images qui passe sous ses yeux afin de ressentir toute l'énergie qui se dégage de cette ekphrasis inversée. Une certaine dichotomie apparaît dans ce film : les images sont axées sur les sensations physiques et émotives alors que le sujet de *The Dante Quartet* fait plutôt appel à un questionnement théorique.

4.3 *Purgatory*

La troisième section, *Purgatory*, commence elle aussi de la même manière que les précédentes : le titre danse à l'écran avant de laisser la place à des images peintes. De format 70 mm — il s'agit de fragments d'une copie cinématoscope du film *Irma, la douce* de Billy Wilder (Sitney 2008, p. 251) —, l'image forme un rectangle aux coins bien droits, beaucoup plus grand que celui de la section précédente. Deux bandes noires, en haut et en bas de l'image, entourent ce rectangle. Les douze premières secondes comportent des images peintes avec des pigments très colorés et particulièrement saturés. Du magenta, de l'indigo, de l'ocre et du vert remplissent complètement l'image. Ces images défilent très rapidement à l'écran, avant qu'un carton noir vienne rompre le rythme. Après ce carton, la couleur noire devient plus présente. De petites taches oblongues bleutées apparaissent rapidement à l'écran, suivies de toutes petites taches de couleurs variées scintillantes. On aperçoit alors un peu les images d'archives sous cette couche de peinture. Des taches plus grandes de couleurs viennent à nouveau remplir l'écran, alors que de petites bulles blanches s'y superposent avant de se transformer en petits points blancs sur de la pellicule noire. Une première archive en mouvement transparaît ensuite sous la peinture : une femme

danse, tourne sur elle-même. Ces archives sont recouvertes de peinture rouge et jaune, assez diluée pour que quelques secondes de cette danse soient visibles. Puis un carton noir vient rompre une fois de plus le rythme avant que du noir commence à recouvrir par endroits des couleurs très saturées. Les archives demeurent toujours visibles ici. À quelques endroits dans le film, des objets captent l'attention : une porte, la photographie d'un homme portant des lunettes... Un nouveau carton apparaît ensuite, puis les images défilent plus rapidement avant que le rythme ralentisse à quelques endroits. À 3 minutes 26 secondes, deux images peintes se superposent pour la première fois dans le film. Par moment, les différentes couleurs prennent plus de place à l'écran rendant visibles les coups de pinceau sur la pellicule. De la peinture noire craquelée forme par la suite une dentelle. Un mouvement à l'intérieur de ces images donne l'impression que celles-ci se déplacent du haut vers le bas. Puis, à 4 minutes 16 secondes, les images d'archives suivent, elles aussi, un mouvement allant du bas vers le haut, alors que la peinture appliquée sur celles-ci défile dans un mouvement allant plutôt du haut vers le bas. Par la suite, la peinture semble provenir en même temps de la gauche et de la droite, se dirigeant vers le centre. Une succession de trois arrêts sur image rompt ces mouvements, comme si trois tableaux étaient présentés en diapositives. La section se termine sur des images abstraites particulièrement texturées, en noir et blanc. Ces images ressemblent par moment au pelage d'un zèbre. À nouveau, de l'amorce noire fait le lien avec la section suivante.

Comme je l'ai déjà expliqué, *La divine comédie* ne connut pas le même succès dans les pays anglo-saxons qu'en Italie. En 1921, un regain d'intérêt pour le poème de Dante apparut au Royaume-Uni alors que plusieurs articles furent publiés pour le 600^e anniversaire de la mort de Dante. Avant la Deuxième Guerre mondiale, comme l'explique Suzanne Bray, de nombreux écrivains « s'identifiaient à Dante sinon uniquement, du moins en partie, à cause de sa description de l'expérience béatrice, où l'amant est attiré par la vision céleste à travers la contemplation de sa bien-aimée » (2001, p. 169). Puis, durant cette guerre, Dorothy L. Sayers entreprit la traduction de

La divine comédie, après sa lecture de la version de Cary alors que Londres subissait les bombardements allemands. Toutefois, selon Sayers, *L'enfer* demeure la partie la plus connue et la plus citée, et ce, depuis le 18^e siècle, époque où Dante se vit accorder le surnom de « Poet of Hell »⁴⁵. Déjà au 17^e siècle, Milton affirmait qu'en dehors de *L'enfer*, Dante n'était plus dans son élément; le poète anglais considérait les deux autres parties inférieures (Sayers 2004a, p. 9). Encore de nos jours, certains traducteurs, dont Robert Puskin, ne traduisent que *L'enfer*. Malgré tout, la traduction de Sayers, écrite dans un anglais moderne et publiée chez Penguin Books⁴⁶, permit à Dante d'obtenir « more English-speaking readers in the last forty years than he had in the preceding six and a quarter centuries » (Reynolds citée dans Alexanders 2005, p. 273). Et comme plusieurs écrivains anglais — pensons seulement à T.S. Eliot, Ezra Pound et Robert Duncan —, Brakhage s'intéressa jeune à *La divine comédie*.

Comme toile de fond pour son *Purgatory*, Brakhage choisit d'utiliser des chutes du film *Irma, la douce*. Même s'il ne laisse qu'entrevoir quelques images photographiques de ce film sans toutefois leur accorder consciemment de sens, ce choix ne s'avère pas complètement anodin. Ce film de Wilder raconte la descente en enfer d'un policier déchu qui tombe amoureux d'une prostituée parisienne. Pour l'aider à se sortir de la prostitution, il devient son proxénète puis s'invente un alter ego qu'elle aura comme unique client — comme Dante — il se crée un double pour récupérer son amour. Lorsqu'Irma le quitte pour cet alter ego, il met en scène l'assassinat de ce dernier. Il purge ensuite une peine de prison pour ce faux meurtre, mais s'enfuit pour épouser Irma juste avant qu'elle donne naissance à leur enfant. Ainsi, tout comme *La*

⁴⁵ Bien que Sayers fait remonter ce surnom au 18^e siècle, le poète anglais Geoffrey Chaucer fut le premier à évoquer cette idée que Dante serait le poète de l'enfer dans son livre *House of Fame*, écrit entre 1379 et 1380.

⁴⁶ Fondé en 1935, Penguin Books révolutionna le monde de la publication anglophone dans les années 1930 en offrant une sélection de livres de grande qualité à faible coût (une pièce de six pence à l'époque), démontrant l'intérêt d'un large public pour la littérature sérieuse.

divine comédie, ce film met en scène la descente en enfer d'un personnage, son passage par le purgatoire (la prison) dans le but de retrouver celle qu'il aime au paradis. De plus, il est intéressant de noter que *Le purgatoire* est le cantique où l'on retrouve le plus de femmes : les premiers chants insistent sur la Vierge Marie, puis lorsqu'il atteint le sommet du mont du purgatoire, Dante arrive au paradis terrestre où se trouve Mathilda. Cette dernière, qui est entourée de femmes représentant les différentes vertus catholiques, le prépare à son passage au paradis. Ainsi, ces femmes — qui ne sont pas en attente de pardon comme les autres personnages de ce cantique — aident les hommes à atteindre Dieu, sans avoir directement accès à lui. Dante présente ainsi la position de l'Église catholique sur la question de la place de la femme au sein de cette Église. En réutilisant précisément ces images, Brakhage adhère — peut-être de manière complètement inconsciente — à cette idée que la femme peut ramener l'homme dans le droit chemin, sans lui accorder un réel rôle de guide spirituel⁴⁷. Une certaine représentation de la femme présente dans *La divine comédie* demeure dans l'ekphrasis inversée qu'en a faite Brakhage, malgré le passage du littéraire au filmique et le laps temporel qui sépare les deux œuvres (rappelons que *The Dante Quartet* fut réalisé vingt ans après la deuxième vague de revendications féministes en Occident).

Cette idée de travailler sur de la pellicule déjà utilisée ressemble au travail de Robert Rauschenberg sur *La divine comédie*. Rauschenberg, qui fréquenta le Black Mountain College, travailla de 1959 à 1961 sur une série de trente-quatre dessins de 12 pouces par 15 pouces — un dessin pour chaque chant de *L'enfer* — avec l'aide du poète Charles Olson qui le guida dans sa lecture du poème. Il dégagea ainsi certaines informations d'un système de pensée (le discours écrit) pour les réinterpréter dans un

⁴⁷ Le cinéaste s'est souvent attiré les foudres des féministes — dont une sortie virulente et mémorable de Maya Deren contre son film *Window Water Baby Movie* — en présentant la femme comme génitrice. Celles-ci voyaient un discours paternaliste et machiste dans les films de Brakhage.

autre système (les arts plastiques). Rauschenberg récupéra des images dans des magazines, des livres et dans la presse imprimée. Ici, Dante, sous les traits de John F. Kennedy, devient un homme du 20^e siècle, tout comme Virgile qui est représenté par des images de Adlai Stevenson. Des astronautes, des policiers et des conducteurs de voitures de course remplacent les anges et les démons de l'enfer. L'artiste employa une technique de décalcomanie pour les « coller » sans papier, ce qui donne un résultat hachuré, griffonné : Brakhage obtient un résultat légèrement semblable grâce aux coups de pinceau et au grattage sur pellicule d'archives. Il y a bien des images figuratives dans ces *Drawings for Dante's Inferno*, mais sans aucun contour et sans système graphique permettant l'interprétation du dessin. Par sa technique, Rauschenberg parvient à conserver une partie des ombres et des couleurs de ces fragments d'images, tout comme les archives récupérées par Brakhage aux couleurs plus ou moins présentes, plus ou moins égales sur les différents photogrammes d'une même image (figures 13 et 14). Brakhage, par l'application d'encre diluée recrée d'une certaine façon les rehauts d'aquarelle des dessins de Rauschenberg. Avec ces techniques, comme le résume si bien Béatrice Rose : « [Rauschenberg] s'est mis à transformer les objets en images, le quotidien en poésie, et la poésie en peinture » (2002, p. 13). Selon Sitney, Brakhage aurait vu ces illustrations dans *A Modern Inferno*, une série de six pages des collages de Rauschenberg parue dans le *Life* en décembre 1965. Il aurait par la suite eu accès à la copie de John Chamberlain de l'édition complète de *Inferno* — seulement trois cents copies furent publiées en 1964 (2008, p. 250).

Si Brakhage comprit rapidement qu'il souhaitait reprendre cette forme de collage, l'appliquer à son média — le cinéma — s'avéra problématique. En effet, en matière de cinéma, le collage peut poser problème puisque ce média se veut, par essence, un art temporel. Il y a bien des surimpressions dans les films, mais, règle générale, elles servent de transition entre deux plans. De plus, deux images cinématographiques posées l'une sur l'autre deviennent difficiles à lire à cause du mouvement de la bobine

de pellicule : les images sont toujours en mouvement, même les arrêts sur image ne demeurent qu'une fraction de seconde à l'écran, du moins dans le cinéma standard. Cependant, il existe une certaine pratique de la pellicule recyclée : le *found footage*.

À l'intérieur de ce genre cinématographique marginal, Brakhage se trouve dans une catégorie de cinéastes qui travaillent uniquement la matérialité de la pellicule. En collant de manière linéaire des bouts d'archives pour ensuite peindre dessus, il ne cherche pas à donner une valeur analytique à son collage. Cette idée d'un collage cinématographique fut aussi grandement influencée par le livre *At the Dead Prey Upon Us* (1957) de Charles Olson dans lequel il reprend le voyage initiatique de Dante. Inspiré du bouddhisme et des cinq obstacles (ou pensées défavorables) pour atteindre le bonheur et la quiétude, le poème raconte le voyage en enfer de Charles Olson pour revoir sa mère décédée. Ici, de simples âmes mortes remplacent les démons de *La divine comédie*. Celles-ci sont victimes de « the tawdriness of their life in hell » (1997, p. 388, l. 13). Installées dans un salon qui se remplit d'objets, ces âmes sont déçues de leur existence en enfer, un endroit fait uniquement d'objets luxueux ou jetables — dans la pensée bouddhiste, la convoitise des choses matérielles est un obstacle majeur au bonheur. En plus de cette accumulation d'objets, les obstacles se présentent sous forme de filet (à l'image de la dentelle noire qui se crée à certains endroits du film de Brakhage). Dans ce poème, le paradis n'est pas seulement le bonheur, mais le moment présent. Les âmes mortes retournent continuellement à des moments non-vécus, d'où l'accumulation de mots-objets dans ce poème :

I turned to the young man on my right and asked, 'How is it, there?' And he begged me protestingly don't ask, we are poor poor. And the whole room was suddenly posters and presentations of brake linings and other automotive accessories, cardboard displays, the dead roaming from one to another as bored back in life as they are in hell, poor and doomed to mere equipment (l. 14-20).



Figure 13 *Purgatory*

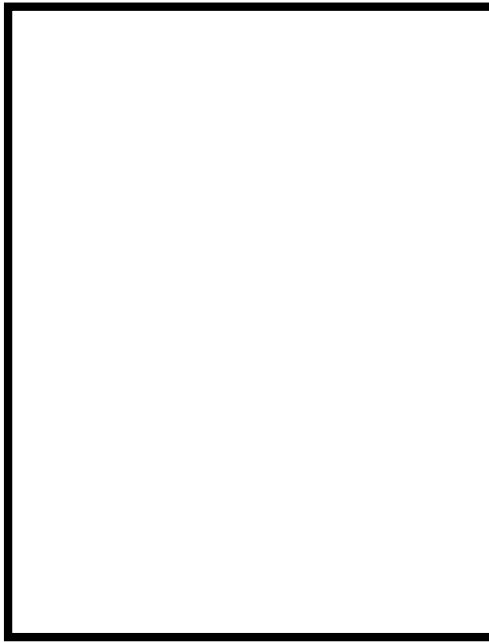


Figure 14 Robert Rauschenberg. *Retroactive I*, 1964, Huile et encre à sérigraphie sur toile, 213,4 x 152,4 cm. Wadsworth Atheneum (photo tirée de Hopkins 2000, p. 122).

Tout comme Olson énumère ces mots-objets, Brakhage ajoute des éléments à son ekphrasis. En collant ensemble des fragments de pellicule pour ensuite peindre plusieurs couches de peinture (et, parfois, graver cette même peinture), il rend visible la matérialité de son opération. Il matérialise cette dénonciation de la surconsommation d'après-guerre. Les cinéastes travaillant le *found footage* dénoncent l'accumulation de plans tournés — bien assez de films furent déjà tournés selon eux. Découpage, dépeçage, décorticage, remontage, assemblage, collage, étude visuelle et révélation analytique, la pellicule devient un matériau plastique. À la base, le *found footage* se veut une critique de la société de consommation. Il y a derrière cette pratique un geste de recyclage : les cinéastes travaillent à partir de matériaux souvent considérés inutilisables (des chutes de films commerciaux, des films de famille trouvés dans un grenier, des films industriels expliquant l'éthique de travail de l'entreprise) ou simplement oubliés (provenant de fonds d'archives peu fréquentés, par exemple). Et ces images sont bien présentées comme un acte de recyclage : même lorsqu'il y a une histoire, chaque fragment exprime une certaine autoréférentialité. (Re)vus dans une œuvre nouvelle, parfois pour la première fois dans une œuvre artistique, leur contexte de production devient un élément d'analyse. Ils ne peuvent être complètement coupés de leur environnement médiatique, d'autant plus qu'ils sont présentés sous une autre forme médiatique. L'artiste n'a pas seulement exercé un travail d'archéologue culturel : il a retrouvé ces fragments oubliés pour créer une œuvre nouvelle. La plupart de ces fragments provenant des marges du cinéma commercial, ils deviennent des documents, des témoins de l'histoire du cinéma et de l'Histoire avec son grand H. Dans le cas de *The Dante Quartet*, il s'agit d'une histoire des formats cinématographiques, de ses propres expérimentations ainsi que d'une certaine critique

du cinéma hollywoodien. Chaque fragment possède ici la même valeur : Brakhage recycle ainsi tous les rebuts du cinéma, sans hiérarchie de valeur⁴⁸.

4.4 “*existence is song*”

Arrive finalement la dernière section, “*existence is song*”. Contrairement aux trois autres parties, ce titre ne débute pas par une lettre majuscule : entouré de guillemets anglais, il est uniquement écrit en lettres minuscules. Cette section ayant été peinte sur de la pellicule de format IMAX, deux bandes noires furent placées en haut et en bas de l’image lors de son passage en 16 mm. De plus, les films IMAX portant généralement sur la nature, des archives de fonds marins, de la Lune et d’un volcan sont partiellement visibles dans cette section (figure 15). Les premières images, sur fonds marins, furent peintes en couleurs pastel : du bleu et du lilas principalement. Le rythme très rapide de cette section comporte quelques arrêts sur image, à chaque fois suivi d’un fondu au noir. Un peu plus loin, des images volcaniques apparaissent et de la peinture rougeâtre donne l’impression d’être des jets de lave. Il y a alors une certaine symbiose entre les archives et la peinture. Très saturées, ces couleurs rappellent un dessin d’enfant exécuté aux crayons de cire par son exécution approximative. Le rythme ralentit par la suite avant de devenir à nouveau très rapide. Des bleus, du vert et du jaune, d’encre plus diluée, forment alors des vagues. Ces images ont un aspect japonais donnant l’impression d’être à l’intérieur d’une toile d’Hiroshige ou de Hokusai (figure 16). Ces images sont particulièrement apaisantes pour le spectateur. Puis, des images comportant peu de couleurs, souvent délavées et

⁴⁸ Brakhage n’est cependant pas le seul à utiliser Dante pour critiquer la société de consommation. Au milieu des années 1960, Pasolini ré-écrivit *La divine comédie* comme forme de critique. Publiée en 1975, *La divina mimesis* s’attaque au matérialisme américain, au cynisme et à l’opportunisme politique. Comme Dante l’avait fait dans son poème, il dénonce certains politiciens italiens.

couvrant de larges sections de l'écran — comme une toile de Rothko — terminent le film. Le film se clôt sur les initiales de Brakhage : un SB encerclé. Cette signature rappelle certains films avant-gardistes des années 1920, plus particulièrement *Anémic cinéma* (1926) où Marcel Duchamp apposa sa signature manuscrite et son empreinte digitale à la fin.

Cette dernière section du film diffère des trois autres. D'abord, toujours dans son rejet de l'idée de Blake voulant que le paradis et l'enfer soient complètement isolés l'un de l'autre, Brakhage emploie dans cette section des teintes de rouge et de bleu. Ces deux couleurs sont, depuis la Renaissance, associées respectivement à l'enfer et au paradis. Le cinéaste affirme ici sa conviction que l'enfer et le paradis sont inséparables, qu'il n'y a pas de frontières complètement distinctes entre ces deux endroits. Chaque section du poème de Dante possède aussi ses particularités. Ainsi, pour *L'enfer*, Dante utilise la langue du langage parlé, la langue vulgaire. Il emploie peu le latin dans cette section alors que *Le purgatoire* comporte quelques citations dans cette langue : le latin servant surtout à citer la Bible (« *In exitu Israël de Aegypto* » (2.26)) ou l'*Énéide* (« *Manibus oh date lilia plenis!* » (30.21)). *Le paradis* s'avère toutefois plus intéressant à l'égard de la langue alors que des mots latins sont inclus à l'intérieur de phrases en toscan (la langue vulgaire employée par Dante). Joan Ferrante souligne aussi que dans *Le paradis*, « Dante seems to be moving towards a kind of universal language, incorporating Latin, Greek, Hebrew, and French elements, as well as Italian words he creates » (1993, p. 160). De plus, cette section comporte aussi deux fois plus de néologismes, « made from other verbs, or nouns, or numbers, or adjectives, or pronouns, all an attempt to describe an action which cannot be adequately described with available vocabulary » (Ferrante 1993, p. 161). Composé de descriptions narratives, de dialogues, de longs discours et de citations, le poème se transforme de cantique en cantique. L'implication du lecteur change aussi dans *Le paradis*, alors que Dante s'adresse directement au lecteur en écrivant « Vous qui, montés sur une barque frêle » (2.1), par exemple. Pour Rachel Jacoff, ces adresses « actively engage



Figure 15 *"existence is song"*



Figure 16 Katsushika Hokusai. *La grande vague de Kanagawa*, 1829-32, estampe, 25 x 37 cm. Metropolitan Museum of Art (photo tirée de la page web Wikipedia.org).

imaginative collaboration, implicate the reader in the work of poem » (1993, p. 208). Toute cette complexité se retrouve aussi dans la dernière section du film où se mélangent plus uniformément les archives, la peinture et la poésie : les images photographiques semblant être faites de peinture.

Quoique cette quatrième section corresponde au *paradis* de Dante, les diverses lectures de Brakhage l'amenèrent à créer une adaptation plus terrestre. Il choisit ainsi de ne pas employer le terme paradis parce qu'il « [doesn't] want to presume upon after-life and call it 'Heaven' » (Sitney 2002, p. 251). La lecture de *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew* de Parker Tylor influença particulièrement cette interprétation plus terrestre de *La divine comédie*. Dans ce livre, Tylor raconte la vie du peintre surréaliste Pavel Tchelitchew. Allégorie de la vie d'artiste, cette biographie soulève le fait qu'aucun artiste moderne ne parvient à son paradis sur Terre. L'artiste qu'il est ne peut pas espérer trouver le paradis sur Terre et Brakhage doute de ce qu'il y a après la mort. Cette hésitation se lit aussi dans les œuvres qui lui ont inspiré ce film : le catholicisme de Dante, le rejet de la religion orthodoxe de Blake et la version plus bouddhiste d'Olson. Pour titrer cette section, il emprunta un vers du poème *Sonnets for Orpheus* du poète allemand Rainer Maria Rilke : “*existence is song*”⁴⁹. Résultat de trois jours de transe, ce poème exprime le besoin de chanter pour vivre, pour être (*being*). Le chant, qui pour Brakhage s'apparente à un cri animal (Sitney 2002, p. 251), est particulièrement important dans son travail : il donna ce nom à une série de vingt-trois films sur sa famille réalisés dans les années 1960. Le chant rythme ainsi la vie et les films de Brakhage.

⁴⁹ Une traduction littérale du vers allemand, « *Gesang ist Dasein* » serait plutôt « *song is existence* ».

Conclusion

I became very excited when I realised that my closed-eye vision resembled the work of Abstract Expressionist painter I admire so much – all very Pollock-like and Rothko-like.
- Stan Brakhage

Inspiré à plusieurs niveaux par la poésie, le cinéma très personnel de Stan Brakhage forme une poésie cinématographique. Dans cette optique, le présent mémoire démontre comment son film *The Dante Quartet* relève plus de l'ekphrasis que de la simple adaptation. Quoique l'ekphrasis soit généralement considérée comme une description verbale d'une œuvre plastique, elle consiste en fait à un échange intertextuel entre deux médias. Dans le cas qui m'occupe, au lieu d'un passage du visuel au littéraire, il s'agit plutôt d'un passage du littéraire (*La divine comédie* de Dante) au visuel (le film *The Dante Quartet*) ; d'où mon choix de le qualifier d'ekphrasis inversée. Discuter de ce film en terme d'ekphrasis inversé me permit de mieux comprendre la façon dont les matériaux et techniques employés par Stan Brakhage transcendent les frontières disciplinaires. Comme je l'ai mentionnée à de nombreuses reprises, ce film présente les visions hypnagogiques qu'eut le cinéaste après la lecture du poème de Dante. Ces visions se traduisent à l'écran par des formes abstraites en constant mouvement (principalement un mouvement giratoire). Un film, une fois diffusé, n'appartient plus uniquement à son auteur. Même si Brakhage explique sa démarche, les formes abstraites mènent à une lecture plus personnelle du film. L'inconscient optique joue aussi un grand rôle ici ; l'enfer comporte des teintes plus rougeâtres et terreuses alors que le paradis comporte des teintes bleutées.

La place de la poésie dans ce film s'avéra particulièrement difficile à démontrer. D'abord, la langue pose ici problème. *La divine comédie* ayant été composée en italien (une langue que le cinéaste ne maîtrise pas), Brakhage lut plusieurs traductions anglaises puisqu'aucune ne parvient à rendre parfaitement le rythme et le style original. Mon hypothèse est que la tension entre les différents rythmes employés par les traducteurs apparaît dans la vitesse de défilement des images à l'écran. Ces variations de rythme agissent comme des vers libres qui s'insèrent à l'intérieur d'un poème en pentamètres iambiques. La poésie postmoderne américaine (très présente

dans la vie de Brakhage qui côtoya plusieurs poètes) joue aussi sur le rythme par la forme plus ouverte qu'elle favorise.

L'œuvre de Brakhage est le reflet d'un artiste américain des années 1960 avec ses libertés poétiques de l'après-guerre, ses œuvres multidisciplinaires comme celles encouragées par le mythique Black Mountain College, ses formes et ses couleurs près de celles de l'expressionnisme abstrait... Étant fait de pellicule recyclée, le film devient une forme d'autoréférentialité alors que ces images d'archive renvoient à différentes formes de cinéma (le cinéma hollywoodien avec *Irma, la douce*, les documentaires IMAX...), créant du même coup une petite histoire des genres cinématographiques et des formats de pellicule. La pellicule est la base d'un film tout comme la langue est la base de la poésie. Comme chaque cantique de *La divine comédie* comporte des différences langagières (emploi de la langue vulgaire, du latin ou de néologismes, par exemple), chaque section de *The Dante Quartet* fut peinte sur des formats de pellicule différents (du 16 mm pour *Hell Itself*, du 35 mm pour *Hell Spit Flexion*, de la pellicule cinescope pour *Purgatory* et IMAX pour "*existence is song*"). Le found footage agit dans ce film comme un collage : Brakhage colle ensemble des fragments trouvés. Ces fragments de morceaux sont des fragments de réalité qui se juxtaposent les uns aux autres, sans liens narratifs. Ils dévoilent toutefois une partie de l'inconscient du cinéaste qui choisit, entre autres, un fragment de ses propres expérimentations faisant penser à des brins d'herbe. Cette image renvoie au premier passage de son manifeste alors qu'il demande au lecteur de s'imaginer un enfant qui ne connaît pas le concept « vert » se promenant sur le gazon. Et, tout comme les collages de Rauschenberg sur *La divine comédie*, Brakhage parvient à dégager un système de pensée (la poésie) pour réinterpréter le texte premier dans un autre système de pensée (le cinéma).

Dans mon analyse, j'ai opté pour la double logique de la remédiation (un concept amené par Bolter et Grusin dans les années 1990) pour comprendre ce transfert

médiatique. Ainsi, les trois médias employés par Brakhage (le cinéma, la poésie et la peinture) jouent à un jeu de cache-cache : la peinture prend parfois le dessus sur le cinéma, qui devient plus visible à d'autres endroits. Bien que la remédiation forme une trinité avec l'immédiacie et l'hypermédiacie, *The Dante Quartet* demeure principalement dans la logique de l'hypermédiacie. Brakhage présente clairement son acte de création en n'effaçant pas les traces laissées par les coups de pinceau sur la pellicule en plus de laisser visible par endroits sa « toile » (les images d'archives). Les médias sont ainsi tous visibles par moment, bien que la poésie soit moins perceptible — les seules allusions possiblement compréhensibles à *La divine comédie* lors d'une projection sont le titre et les sous-titres, mais il faut posséder une bonne connaissance du poème pour les comprendre. Les formes abstraites qui bougent sous nos yeux apportent une pensée visuelle en constante agitation que Brakhage nomme *moving visual thinking*. Cette agitation mène l'esprit à divers endroits, sans toutefois lui donner une direction précise. Le cinéaste permet ainsi au spectateur d'errer à l'intérieur de son film en plus de lui octroyer le droit de prendre part à celui-ci en écoutant son rythme interne. En n'utilisant pas de bande-sonore, il laisse place au rythme de son spectateur ainsi qu'aux différents rythmes déjà présents dans le film, en plus de rendre chaque projection unique.

Finalement, en se positionnant en marge du cinéma commercial, Brakhage pose aussi un geste politique, quoique non revendiqué. Même si j'effleure la question de l'avant-garde et de ses positions antimatérialistes, j'ai volontairement choisi de ne pas traiter des théories d'Adorno et de Derrida sur le sujet. Comme le mentionne Jochen Schulte-Sasse dans sa préface du livre de Bürger, leurs théories sont assez pessimistes et offre une vision fermée du capitalisme (1984, p. xxx). Même si Brakhage dénonce la standardisation du cinéma hollywoodien, il part de cette standardisation pour créer un cinéma subjectif. Une attaque du capitalisme m'apparut injustifiée dans cette optique. Tout comme Bürger, je vois un potentiel avant-gardiste dans le montage qui permet de rompre avec la tradition de profondeur de champ en peinture et au cinéma, en plus

d'ouvrir sur l'inconscient de son auteur. La position d'Alain Badiou sur le geste politique en poésie s'approcherait plus de ma perception du cinéma de Brakhage. Selon lui, il existe une catégorie en poésie — qu'il nomme l'âge des poètes — plus près de la philosophie qui se questionne sur l'acte de penser. Pour Badiou, « les poèmes de l'âge des poètes sont ceux où le dire poétique non-seulement *est* une pensée, et instruit une vérité, mais aussi se trouve astreint à *penser cette pensée* » (1992, p. 22-23). Dans le cas de *The Dante Quartet*, le cinéaste nous amène à réfléchir sur notre manière de penser le rythme et les perceptions. Il ne s'interroge pas sur ce qu'est une perception ; il veut que son spectateur accepte d'emblée ses perceptions comme une forme d'image et se questionne sur sa propre façon de voir. Il crée ainsi une pensée et pousse son spectateur à ressentir son rythme interne et vivre ses propres perceptions au-delà des images qu'on lui présente. Brakhage revendique son geste en s'opposant aux normes cinématographiques et en encourageant le spectateur à agir de même. Avec son cinéma lyrique, Stan Brakhage entre dans l'âge des poètes.

Bibliographie

- Albera, François. 2005. *L'avant-garde au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Alexander, Benjamin B. 2005. « Dante's *Divine Comedy* in America ». Dans *Modern Age*, vol. 47, n° 3 (summer 2005), p. 270-273.
- Anfam, David. 1999. *L'expressionnisme abstrait*. Paris : Thames et Hudson.
- Avgerinou, M. et J. Ericson. 1997. « A review of the concept of Visual Literacy ». Dans *British journal of educational technology*, vol. 28, n° 4, p. 280-291.
- Badiou, Alian. 1992. « L'ÂGE DES POÈTES ». Dans Rancière Jacque (dir.), *La politique des poètes*, p.21-63 Paris : Éditions Albin Michel.
- Balme, Christopher. 2001. « Intermediality: Rethinking between theater and media ». En ligne. *The Wis*. <www.thewis.de>. Consulté le 20 mai 2010.
- Bardon, Xavier Garcia. 2002. « EXPRMNTL, Festival hors normes Knokke 1963, 1967, 1974 ». Dans *Revue belge du Cinéma*, n° 43 (décembre 2002), p. 6.
- Bassan, Raphaël. 2007. *Cinéma et abstraction*. Paris : Éditions Paris Expérimental.
- Baubérot, Jean. 2007. *Histoire du protestantisme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bazin, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : Éditions du Cerf.
- Beach, Christopher. 2003. *The Cambridge introduction to twentieth-century American poetry*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Beauvais, Yann. 1998. *Poussière d'image : articles de films (1979-1998)*. Paris : Éditions Paris expérimental.
- Bellour, Raymond. 2009. *Le Corps du cinéma : Hypnoses, émotions, animalités*. Paris : POL.
- Benjamin, Walter. 1931. « Petite histoire de la photographie ». En ligne. *Études photographiques*. <www.etudesphotographiques.revues.org/index99.html>. Consulté le 6 octobre 2011.
- _____. 2003. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia.
- Blake, William. 1975. *The Marriage of Heaven and Hell*. London : Oxford University Press.

- Bolter, Jay David. 2005. « Transference and transparency : Digital technology and the remediation of cinema ». Dans *Intermedialities*, n° 6, p. 13-26.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin. 1999. *Remediation : Understanding new media*. Cambridge: MIT Press.
- Bolter, J. David, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy et Petra Schweitzer. 2008. « Benjamin's crisis of aura and digital media ». Dans Müller, Jürgen E. (dir.), *Media encounters and media theories*, p. 87-100. Münster : Nodus Publikation.
- Brakhage, Stan. 1989. *Film at Wit's End : Eight Avant-Garde Filmmakers*. Paris : New York : McPherson & Compagny.
- _____ 1998. *Metaphors on Vision*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- _____ 2003a. *Telling Time : Essays of a Visionary Filmmaker*. New York : McPherson & Compagny.
- _____ 2003b. *Manuel pour prendre et donner les films*. Paris : Éditions Paris expérimental.
- _____ 2010. *The Brakhage Lectures*. Nantes : Capricci.
- Brakhage, Stan et Bruce R. McPherson. 2001. *Essential Brakhage : Selected writings on filmmaking*. Kingston : Documentext.
- Brakhage, Stan et Donato Totaro. 2003a. « Stan Brakhage at the Cinémathèque Québécoise, Montreal, January 27-28, 2001. Part 2 : "I would rather take a chance on hell than go to Disneyland. » ». En ligne. *Hors Champ*. <www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/brakhage_montreal2.html>. Consulté le 24 janvier 2010.
- _____ 2003b. « Stan Brakhage at the Cinémathèque Québécoise, Montreal, January 27-28, 2001. Part 1: "Death is a Meaningless Word." » ». En ligne. *Hors Champ*. <www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/brakhage_montreal.html>. Consulté le 24 janvier 2010.
- Bray, Suzanne. 2001. « Dante et la littérature anglaise du XX^e siècle ». Dans Levillain, Henriette (dir.), p. 165-178. Actes du colloque « Dante et ses lectures (du Moyen Âge au XX^e siècle) » (Université de Caen, 5-6 mai 2000). La licorne.
- Brenez, Nicole. 2006. *Cinemas d'avant-garde*. Paris : Cahiers du cinéma.

- Brenez, Nicole et Chantal Lebrat. 2001. *Jeune, dure et pure*. Paris : Cinémathèque Française.
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Campbell, Neil A. et Richard Mathieu. 1995. « Vision ». Dans Campbell, Neil A. (dir.) *Biologie*, p. 1019-1027. Ville Saint-Laurent : Éditions du Renouveau.
- Chauvin, Danièle. 2001. « "Living form is eternal existence": Variations blakiennes sur La divine comédie ». Dans Levillain, Henriette (dir.), p. 79-93. Actes du colloque « Dante et ses lectures (du Moyen Âge au XX^e siècle) » (Université de Caen, 5-6 mai 2000). La licorne.
- Chodorov, Pip et Stan Brakhage. 2007-2008. « Interview with Stan Brakhage ». Dans *Millenium Film Journal*, n° no 47-48 (automne-hiver), p. 161-178.
- Cisneros, James. 2007. « Remains to Be Seen: Intermediality, Ekphrasis, and Institution ». Dans Froger, Marion et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermedialité et socialité: histoire et géographie d'un concept*, p. 15-28. Münster: Nodus Publikationen.
- Clüver, Claus. 2007. « Intermediality and interarts studies ». Dans Arvidson, Jens, Mikael Askander, Jørgen Bruhn et Heidrun Führer Lund (dir.), *Changing borders : Contemporary postions in intermediality*, p. 19-37. Lund: Intermdia Studies Press.
- _____. 2009. « Interarts studies: An introduction ». Dans Glaser, Stephanie A. (dir.), *Media inter media: Essays in honor of Claus Clüver*, p. 497-526. Amsterdam : Rodopi.
- Coiro, Julie , Michele Knobel, Colin Lankshear et Donald J. Leu. 2008. *Handbook of Research on New Literacies*. New York : Routledge.
- Dante. 2005. *The Divine Comedy: Inferno*. Traduit par Sayers, Dorothy. London : The Penguin Group.
- _____. 2004a. *The Divine Comedy: Purgatory*. Traduit par Sayers, Dorothy. London : The Penguin Group.
- _____. 2004b. *The Divine Comedy: Paradise*. Traduit par Sayers, Dorothy. London : The Penguin Group.
- _____. 1980. *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno*. Traduit par Mandelbaum, Allen. New York : Bantam Dell.

- _____. 1997. *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno*. Traduit par Pinsky, Robert. New York : Farrar, Straus and Giroux.
- _____. 2002. *The Divine Comedy: Inferno*. Traduit par Musa, Mark. London : The Penguin Group.
- _____. 2003. *The Divine Comedy: Inferno*. Traduit par Longfellow, Henry Wadsworth. New York : Barnes & Noble Classics.
- _____. 2004a. *La divine comédie: l'enfer*. Traduit par Risset, Jacqueline. Paris : Flammarion.
- _____. 2004b. *La divine comédie: le paradis*. Traduit par Risset, Jacqueline. Paris : Flammarion.
- _____. 2004c. *La divine comédie: le purgatoire*. Traduit par Risset, Jacqueline. Paris : Flammarion.
- Denis, Sébastien. 2007. *Le cinéma d'animation*. Paris : Armand Colin.
- Droste, Magdalena. 2006. *Le Bauhaus: 1919-1933: Réforme et avant-garde*. Köln : Taschen.
- Duchamp, Marcel. 1994. *Duchamp du Signe*. Paris : Flammarion.
- Duff, David. 2009. *Romanticism and the Uses of Genre*. New York : Oxford University Press.
- Duncan, Robert. 1985. « Poetry before Language ». Dans Robert Duncan, *Fictive Certainties: Essays by Robert Duncan*, p. 60 à 64. New York : A New Directions Publishing Corporation.
- Durafour, Jean-Michel. 2009. *Jean-Francois Lyotard, questions au cinéma : ce que le cinéma se figure*. Paris : Presses universitaires de France.
- Eco, Umberto. 2003. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London : Weidenfeld and Nicolson.
- Elder, Bruce R. 1998. *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein, and Charles Olson*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.
- _____. 2005. « Moving Visual Thinking: Dante, Brakhage, and the Works of Energia ». Dans Miller, James (dir.), *Dante & the Unorthodox: the Aesthetics of the Transgression*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.

- Eliot, T.S. 1968. *Four Quartets*. Orlando : Mariner Books.
- Ferrante, Joan. 2007. « A Poetics of Chaos and Harmony ». Dans Jacoff, Rachel (dir.), *The Cambridge Companion to Dante*, p. 181-200. Cambridge : Cambridge University Press.
- Frye, Brian L. 2002. « Stan Brakhage ». En ligne. *Sense of Cinema*, n° 23. <<http://www.sensesofcinema.com>>. Consulté le 17 février 2011.
- Ganguly, Suranjan. 2001. « All that is Light: Brakhage at Sixty ». Dans Hiller, Jim (dir.), *American Independent Cinema*, p. 10-18. London : British Film Institute.
- Germaine, A et T.A. Nielsen. 1997. « Distribution of Spontaneous Hypnagogic images across Hori's EEG Stages of Sleep Onset ». Dans *Sleep Research*, vol. 26, p. 243.
- Gioia, Dana, David Mason et Meg Schoerke (dir.). 2004. *Twentieth-Century American Poetry*. New York : McGraw-Hill.
- Godzich, Wlad. 1993. « The language market under the hegemony of the image ». Dans *Eutopias*, vol. 29, n° 2, p. 3-22.
- _____ 1994. *The culture of literacy*. Cambridge : Harvard University Press.
- Goldring, Douglas. 1943. *South Lodge: Reminiscences of Violet Hunt, Ford Madox Ford and the English Review circle*. London : Constable & Co.
- Gombrich, E. H. 2002. *L'art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale*. Paris : Phaidon.
- Haas, Patrick de. 1985. *Cinéma intégral : de la peinture au cinéma dans les années vingt*. Paris : Transédition
- Hillier, Jim. 2008. *American Independent Cinema*. London : British Film Institute.
- Hoek, Leo H. 1995. « La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique ». Dans Busby, Keith, M.J. Freeman, Sjef Houppermans, Paul Pelckmans et Co Vet (dir.), *Rétorique et image: textes en hommage à Á. Kibédi Varga*, p. 65-80. Amsterdam: Rodopi.
- Iveković, Rada. 2009-2010. « "Que veut dire traduire ?": Les enjeux sociaux et culturels de la traduction ». En ligne. *REVUE ASYLON(S)*, n° 7. <<http://www.reseau-terra.eu/>>. Consulté le 17 février 2011.

- Jacoff, Rachel. 1993. « Introduction to Paradisio ». Dans Jacoff, Rachel (dir.), *The Cambridge Companion to Dante*, p. 107-124. Cambridge : Cambridge university Press.
- James, David E. (dir.). 2005. *Stan Brakhage: Filmmaker*. Philadelphie : Temple University Press.
- Jimenez, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétisme?* Paris : Éditions Gallimard.
- _____ 2005. *La querelle de l'art contemporain*. Paris : Éditions Gallimard.
- Kraus, Rosalind. 1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lauréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1964. *Laocoon : suivi de Lettres concernant l'antiquité et Comment les anciens représentaient la mort*. Paris : Hermann.
- Lista, Marcella. 2006. *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes: 1908-1914*. Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques d'Institut national d'histoire de l'art.
- Liotard, Jean-François. 1971. *Discours, figure*. Paris : Éditions Klincksieck.
- _____ 1973. « L'acinéma ». Dans *Revue d'esthétisme*, vol. 62, n° 2-4, p. 357-396.
- Mariniello, Silvestra. 2002. « La littéracie de la différence ». Dans Déotte, Jean-Louis, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareils et intermédialité*. Paris : L'Harmattan.
- Maury, Alfred. 1848. « Des hallucination hypnogogiques ou erreur des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil ». Dans *Annales médico-psychologiques*, Tome XI, p. 27-40.
- Mitchell, W. J. Thomas. 1994. *Picture theory : Essays on verbal and visual representation*. Chicago : University of Chicago Press.
- _____ 2008. « Visual literacy or literary visualcy? ». Dans Elkins, Jim (dir.), *Visual literacy*, p. 11-29. New York : Routledge.
- MoMa. 2010. « Abstract Expressinist New York ». En ligne. *Museum of Modern Art*. <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/abexny/>>. Consulté le 22 novembre 2010.

- Moser, Walter. 2007. « L'interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité ». Dans Froger, Marion et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, p. 69-92. Münster : Nodus Publikationen.
- Noguez, Dominique. 1979. *Éloge du cinéma expérimental : définitions, jalons, perspectives*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Olson, Charles et Georges F. Butterick (éd.). 1997. *The Collected Poems of Charles Olson: Excluding the Maximus Poems*. Berkeley: University of California Press.
- Pound, Ezra. 1914. « Vortex ». En ligne. *Poetry Foundation*. <<http://www.poetryfoundation.org>>. Consulté le 15 mai 2011.
- Pound, Ezra. 1996. *The Cantos of Ezra Pound*. New York : New Directions.
- Rajewsky, Irina O. 2010. « Border Talks: the Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality ». Dans Elleström, Lars (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, p. 51-68. London : Palgrave.
- Renaud, Nicolas. 2001. « Brakhage à Montréal, 25 au 28 janvier 2001: JOURNAL D'UN ÉVÉNEMENT ». En ligne. *Hors Champs*. <<http://www.horschamp.qc.ca/JOURNAL-D-UN-EVENEMENT.html>>. Consulté le 24 janvier 2010.
- Rilke, Rainer Maria. 2009. *Duino Elegies & The Sonnets to Orpheus*. New York : Vintage.
- Robillard, Valerie. 2007. « Still Chasing down the Greased Pig: Cognition and the Problem of Ekphrasis ». Dans Arvidson, Jens, Mikael Askander, Jørgen Bruhn et Heidrun Führer (dir.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, p. 257-282. Lund : Intermedia Studies Press.
- _____. 2010. « Beyond Definition: A Pragmatic Approach to Intermediality ». Dans Elleström, Lars (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, p. 150-162. London : Palgrave.
- Roque, Georges. 2003. *Qu'est-ce que l'art abstrait?* Paris : Gallimard.
- Rose, Bernice. 2002. *Robert Rauschenberg*. Paris: Fondation Dina Vierny-Musée Maillol : Réunion des musées nationaux.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham : Duke University Press.
- Sager Eidt, Laura M. 2008. *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. New York : Rodopi.

- Saint-Jean-Paulin, Christiane. 1997. *La contre-culture. États-Unis, années 60: la naissance de nouvelles utopies*. Paris: Éditions Autrement.
- Sitney, P. Adams. 1978. *The avant-garde film : A reader of theory and criticism*. New York : New York University Press.
- _____. 2001. *Pour présenter Stan Brakhage...* . Paris : Éditions Paris expérimental.
- _____. 2002. *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine 1943-2000*. Paris : Éditions Paris expérimental.
- _____. 2008. *Eyes upside down : Visionary filmmakers and the heritage of Emerson*. Oxford : Oxford University Press.
- Schulte-Sasse, Jochen. 1984. « Foreword : Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde ». Dans Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Surette, Leon. 2005. « "Dantescan Light": Ezra Pound and Eccentric Dante Scholars ». Dans Miller, James (dir.), *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*, p. 327-345. Waterloo : Wilfred Laurier University Press.
- Testa, Bart. 2004. « Dante and cinema: Film across a chasm ». Dans Iannucci, Amilcare A. (dir.), *Dante, cinema, and Television*, p. 189-212. Toronto : University of Toronto Press.
- Tew, Philip et Alex Murray (dir.). 2009. *The Modernism Handbook*. London : Continuum.
- Tyler, Parker. 1995. *Underground Film: Critical History*. New York : Da Capo Press.
- _____. 1967. *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew: a Biography*. New York : Fleet Publication Corporation.
- _____. S.d. « Stan Brakhage ». En ligne. <http://www.ubu.com/papers/tyler_parker-stan_brakhage.html>. D'abord paru dans *Film Culture*, n° 18, 1958, p. 23-25.
- Webb, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham : Ashgate Publishing Limited.
- Wees, William C. 1992. *Light moving in time : Studies in the visual aesthetics of avant-garde film*. Berkeley : University of California Press.
- _____. 1993. *Recycled Images*. New York : Anthology Film Archives.

Weibel, Peter. 2003. « Expanded Cinema, Video Environments ». Dans Shaw, Jeffrey et Peter Weibel (dir.), *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Cambridge : The MIT Press.

Weiss, Peter. 1989. *Cinéma d'avant-garde*. Paris : L'Arche.

Willoughby, Dominique. 2009. *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés: des jouets d'optique au cinéma numérique*. Paris : Éditions Textuel.

Young, Paul et Paul Duncan. 2009. *Cinéma expérimental*. Cologne: Taschen.

Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York : E.P. Dutt