

The Brown Bunny

L'image mélancolique

Paul-Marie Battestini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/142>

DOI : 10.4000/lcc.142

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Paul-Marie Battestini, « The Brown Bunny », *Les chantiers de la création* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/142> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.142>

Tous droits réservés

***The Brown Bunny* - L'image mélancolique**

Paul-Marie Battestini, Université Paris III Sorbonne Nouvelle

Vincent Gallo est un artiste américain né en 1962 à Buffalo dans l'état de New York. Il a notamment joué dans *Arizona Dream* (Emir Kusturica, 1992), *Nos Funérailles* (Abel Ferrara, 1996) et *Trouble Everyday* (Claire Denis, 2001). Il a réalisé deux longs-métrages dans lesquels il tient par ailleurs le rôle principal : *Buffalo '66* en 1998 et *The Brown Bunny* en 2003.

The Brown Bunny a été présenté à Cannes en 2003 où il fut accueilli diversement. Une partie du public est restée hermétique à son rythme (lent et mélancolique), une autre a été gênée sans aucun doute par une scène de fellation explicite dont on a beaucoup parlé. Le film, que Gallo a monté, produit, photographié et dont il a écrit le scénario et composé une partie de la bande originale, a quand même été largement salué par la critique. On peut l'inscrire dans la lignée des grands films américains du désœuvrement comme *Taxi Driver*, *Two-Lane Blacktop*, *Vanishing Point* ou *Wanda* (de Martin Scorsese en 1976, Monte Hellman en 1971, Richard Sarafian en 1971 et Barbara Loden en 1970). On y retrouve en effet des personnages à bout de souffle ou en fin de course, en quête d'on ne sait plus trop quoi et qui donnent à l'image quelque chose du vide qui les travaille, qui les dévore. À leur façon, ils incarnent une autre vision du monde, l'envers d'une certaine idée de la liberté, un improbable retour du refoulé (aux manifestations très variables toutefois).

Bud Clay, dans *The Brown Bunny*, est l'héritier de ces personnages, il est le dépositaire de leur souffrance (on y reviendra). D'une course de moto à l'autre, il multiplie les rencontres brèves et souvent avortées (parfois quand même un repas est partagé, un baiser est échangé). Il n'a de toute évidence qu'une seule obsession : retrouver Daisy, la femme qu'il aime. Mais il ne retrouve que des traces de ce personnage, des souvenirs chez ses parents (vieux et presque sans mémoire), des substituts au bord de la route. Toutes ces femmes dont on a déjà parlé portent des noms de fleurs et forment le bouquet dont Daisy, la pâquerette, restera évidemment l'Absenté. Elle fera néanmoins quelques apparitions. Au cœur de celles-ci, constituant comme leur menace, consacrant pour finir leur abolition :

des discours, du langage. C'est cette tension, fondatrice du cinéma - d'un certain type de cinéma -, entre l'image et la parole, que l'on voudrait interroger ici.

D'abord, il y aurait un corps. Un corps soumis à sa propre errance, celle-là même qui le fait exister. L'argument est extrêmement simple : Bud Clay vient de participer à une course de moto, il va maintenant à Los Angeles puisque c'est là-bas qu'aura lieu la prochaine épreuve. Les bases de la structure narrative sont ainsi établies, le projet dispose des limites qui le circonscrivent et des événements qui lui donnent sa substance dramatique (les deux courses, à chaque fois). Quelque chose menace pourtant cette articulation, une autorité supérieure, un Dehors qui traverse indifféremment les événements et le parcours qui les relie. L'errance serait cette chose, cette autorité qui noie l'histoire, qui habite tous les projets (aller à Los Angeles, gagner une course) et qui hante la structure dramatique. Toujours tourner en rond, d'une façon ou d'une autre... C'est pourquoi les déplacements, les mouvements possèdent leur propre fin en eux-mêmes, ils célèbrent le corps de Bud (même si c'est une fête mélancolique et désespérée), multiplient ses postures, le révèlent finalement dans tous ses états (tous les états qui, très précisément, le font être ce qu'il est). La structure narrative, le projet étaient trop minimalistes ou trop abstraits pour alimenter la substance des personnages, ils servent parfaitement en revanche l'élaboration des corps. S'il y a une histoire, s'il y a des personnages, ils viendront ensuite, sans aucun doute. Telle est en effet « l'exigence d'un cinéma des corps : le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles, et ce qui doit en sortir, c'est le gestus, c'est-à-dire un « spectacle », une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour une intrigue » (Deleuze 250). Ici, les attitudes s'enchaînent, cristallisent et précisent, en la figurant, la position de Bud dans le monde : elles ne rendent pas visible une telle position, elles la créent puisque c'est bien la cristallisation des corps en postures qui fait événement (le visible n'illustre pas l'histoire, il n'y a pas d'histoire, pas de passé, pas d'avenir). L'amour dure le temps d'une étreinte (la femme égarée, assise sur le bord de la route, embrassée longuement), le désespoir, l'image d'une prière (Bud, debout, la voix faible, supplie la fille de la station-service de l'accompagner : « *Please... Please...* »). Le personnage n'est plus que la somme des expériences de son propre corps, de sa présence au monde et aux autres, expériences insignifiantes d'un point de vue dramatique (rien que de très banal et pas le moindre début d'histoire) mais fondamentales par ailleurs, puisque fondatrices. Les scènes qui donnent lieu à ces expériences n'en sont donc pas vraiment, ce sont des fragments de présence : à la résolution d'une situation dramatique s'est substitué l'engloutissement des corps (les histoires n'avaient qu'à se résoudre, les corps n'ont plus

qu'à disparaître). Le silence menace tous les sons en effet (dès la première course, les bruits des motos se dissipent progressivement, puis s'imposent à nouveau) et la disparition, toutes les images (le fondu au noir ne découpe pas les séquences, il aspire tout le visible). Dans *The Brown Bunny*, les corps ne sont donc plus soumis à une histoire susceptible de les affecter, ce sont au contraire leurs affects qui font événement : leur posture (leur présence) est le seul drame encore possible, un drame qui n'a plus lui-même que la disparition comme horizon. Un cinéma des corps...

D'abord, il y aurait donc un corps, sans histoires, sinon celles de ses différents états. Un corps incapable de nouer quoi que ce soit avec les autres, si ce n'est ce corps lui-même, en postures, attitudes, étreintes ou configurations... Bud est entièrement soumis à sa propre errance, à son destin de corps, derrière son volant. La caméra occupe tout de suite la place du passager, le visage sera donc montré de profil pour commencer. Peu après, cette place sera occupée par Violet, la fille de la station-service. La même image de Bud apparaît alors, mais justifiée cette fois : elle est le contrechamp de la jeune fille. L'apparition précédente se charge ainsi d'une intensité particulière : le corps n'était pas premier, il était déjà l'objet, second, d'un regard désincarné, d'une passagère absente. D'abord, il y avait donc une histoire, le drame d'une absence, d'une disparition... Le corps, la présence, n'est plus que le produit de ce drame fondateur. Et toutes les autres figures rencontrées ne sont donc pas seulement les événements qui révèlent le corps de Bud dans tous ses états (sa présence), ce sont aussi les fictions qui répondent au drame fondateur. Comme si le corps, dans sa présence, n'était plus accessible que dans un processus de fictionnalisation, comme produit des histoires qu'il faudrait s'inventer pour combler le vide de la première absence, de la disparition fondatrice. Violet, Rose, ne sont ainsi les corps rencontrés, les présences éprouvées, qu'en tant qu'elles sont d'abord les doubles de Daisy, l'absente (la série des fleurs, la série des femmes), c'est-à-dire des fictions, très précisément. Ces fictions ont permis à Bud de se révéler dans tous ses états, elles sont elles-mêmes les états qui ont favorisé la dispersion de Daisy, la dissémination du personnage dans les figures qui favorisent néanmoins son retour, sa présence fragmentaire (une mémoire, douloureuse).

D'abord, il y a donc une histoire, des personnages. Le cinéma des corps découvre ici sa tragédie, son destin : la présence immédiate a disparu, elle est condamnée à n'être plus qu'un possible du cinéma narratif (une destination possible). Le corps n'existe plus que comme chute du personnage. La parole, l'histoire menacent chacune de ses apparitions, très

précisément parce qu'elles les habitent... Arrivé à Los Angeles, Bud veut revoir Daisy, il laisse un mot sur sa porte, un mot silencieux qui n'est qu'un acte, un mouvement vers l'autre, une invocation : « Bud to Daisy ». Elle surgit peu après, dans la chambre d'hôtel, en montage *cut*, devant le mur blanc (projection d'une image sur un écran), bouclant le cycle de ses précédentes apparitions fragmentaires (elle était déjà apparue, devant sa maison, comme image fantasmée ou image du passé, c'est-à-dire comme histoire, mais jamais pour justifier ou expliciter le présent, toujours au contraire pour le court-circuiter). Sa présence n'a jamais été aussi intense (elle est là), et la parole jamais aussi menaçante. Il est désormais possible de jouir de son corps, mais le silence n'est déjà plus d'actualité. Le flux de la parole s'écoule, il est tout juste possible d'empêcher son articulation pour trouver un équilibre précaire : les ressources figuratives de la fellation permettent d'accomplir un tel projet. Bud parle à Daisy, mobilise son histoire, fait allusion à son passé, détermine son futur (il lui fait promettre de ne plus jamais sucer quelqu'un d'autre que lui), la jeune femme lui répond, mais chacun de ses mots reste étouffé par le sexe qui occupe sa bouche. La pression de la parole s'intensifie ensuite, l'acte se moralise, la présence (autrefois pure de tout jugement) est ressaisie maintenant dans la fiction par un personnage (le corps se voile) qui dénonce et accable : Bud jouit dans la bouche de Daisy, puis la traite de pute.

Allongés sur le lit, les deux amants racontent l'histoire fondatrice, l'histoire qui a précédé la naissance de tout corps (la mort de Daisy, du personnage). La parole triomphe dans cette révélation, l'anamnèse commande le visible. La malédiction s'accomplit : la présence n'était qu'un possible du récit (une destination), le récit s'impose comme le destin, la tragédie de toute présence (Daisy a disparu dans le flot de son propre discours). D'où la mélancolie des corps (le *gestus*), d'où la mélancolie de l'œuvre... Le film de Vincent Gallo, qui s'inscrit dans la tradition des grands films américains de l'errance, se termine à Los Angeles, tout près de Hollywood, où se racontent des histoires...

Ouvrage cité

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.