

LA RÉALITÉ PUREMENT SENSUELLE DE L'ESPACE

PAR PHILIP WATTS*

À PROPOS DE

Jean-Marie Straub
et Danièle Huillet, *Écrits*,
Paris, Independencia, 2012,
297 p., 27,38 €

Danièle Huillet et Jean-Marie
Straub, *vol.1-7, série de DVD*,
Paris, Éditions Montparnasse, collection
«Le Geste cinématographique»,
2007-2012.

Alors que le corpus quasi-intégral de leurs films paraît en DVD, *Écrits* rassemble de nombreux textes rédigés au cours du dernier demi-siècle par les cinéastes Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Depuis des critiques publiées à l'occasion de la Mostra de 1954 jusqu'aux partitions vocales de leurs films les plus récents, c'est l'occasion de revisiter l'une des œuvres les plus importantes de notre époque, au point de convergence entre esthétique objectiviste et communisme écologique.

C'est en 1981, dans un cours sur le nouveau cinéma allemand, à Santa Barbara – ville «hors du monde», disait Brecht – que j'ai vu pour la première fois un film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. C'était *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* («Non réconciliés, ou Seule la violence aide où la violence règne», 1965). Des personnages, du scénario, de l'intrigue – à part le coup de pistolet final –, je n'ai pendant longtemps gardé aucun souvenir précis. Ce qui m'a le plus marqué, c'est la sorte de stupeur euphorique que j'ai éprouvée en sortant de la salle de projection, par une nuit fraîche et silencieuse. Les angles obliques, le rythme exceptionnel, l'immobilité mêlée à la violence, les silences pesants et angoissants, tout ceci constituait une façon radicalement nouvelle d'arranger et de distribuer images et sons. À une époque où les États-Unis subissaient la révolution réactionnaire de Reagan, où Hollywood se renouvelait dans une cinématographie de plus en plus excessive, coûteuse et baroque (*Blow Out* de De Palma date de 1981), où une partie du cinéma français se cherchait dans des films bariolés et scintillants (*Diva*, de Jean-Jacques Beineix, sort également en 1981), un film de 1965, un film pratiquement hors du temps, faisait irruption devant nous pour nous rappeler les possibilités radicales du cinéma contemporain.

L'héritage d'une tradition

Ce choc venait de loin, et l'une des grandes vertus du splendide volume des *Écrits* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet est de tracer l'itinéraire de ces deux cinéastes à travers écrits publics, notes de repérage, plans de tournage, lettres de Danièle Huillet à leurs

collaborateurs, scénarios annotés de la main des cinéastes pour marquer les pauses et respirations des acteurs, dossiers de presse, photos de plateau de Renato Berta documentant la carrière des cinéastes, depuis *Othon*, tourné à Rome en 1969, jusqu'à *Quei loro incontri*, l'un des derniers films tournés avant la mort de Danièle Huillet en 2006, ou encore la traduction par Huillet de la nouvelle de Franz Kafka, «Chacals et Arabes», source d'un des films les plus récents de Straub.

Écrits commence avec une série d'articles et de textes écrits lors de la Mostra de Venise. En 1954, Straub envoie deux articles sur la Mostra au journal *Rhythmes*, et bien que l'on entende parfois dire que les films de Straub et Huillet cherchent à déconstruire et à démanteler le cinéma classique, en lisant ces premiers textes, on voit que leur travail s'inscrit dans une profonde continuité avec un certain cinéma classique. Straub se dit «*fervent de Hitchcock*», et en particulier de *Rear Window* (*Écrits*, p. 16). Il aime et défend Mizoguchi, Kurosawa, Dreyer, Nicholas Ray, Rossellini (celui de *Stromboli* aussi bien que celui de *Rome ville ouverte*), Robert Bresson, qu'il appelle «*mon vieux maître*» (p. 34), Buñuel, Ernst Lubitsch et John Ford. Comme l'a montré Tag Gallagher, les westerns de Ford resteront une référence essentielle pour Straub et Huillet, en particulier pour leur façon de cadrer les personnages en pleine nature.¹ De plus, Straub lit – et cite longuement – des articles d'André Bazin, d'Amédée Ayfre, de Jacques Rivette et de Maurice Schérer (*alias* Eric Rohmer).

Straub serait-il donc un cinéaste de la Nouvelle Vague ? Pas tout à fait, mais les documents de ce volume aident à comprendre ses liens avec ce

*Philip Watts enseigne la littérature et le cinéma à l'université de Columbia. Il est l'auteur de *Allegories of the Purge* (1999), le co-éditeur de *Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics* (2009), et il termine un ouvrage sur Roland Barthes et le cinéma.



courant. Comme Rivette et Godard, avec qui il a gardé des relations proches pendant de longues années, Straub est issu d'une culture de cinéphilie (il dirigeait un cinéclub à Metz); comme eux, il défend un cinéma commercial d'art, en opposition à un cinéma mercantile et, comme eux, il ne supporte pas Henri-Georges Clouzot, et en particulier son film *Le Salaire de la peur*, qu'il juge «*esthétiquement indéfendable*» (p. 16). Ce que Straub dit de Nicholas Ray dans un court essai de 1955 – que ses films recueillent «*l'héritage des plus grands des cinéastes*» (p. 30) – est tout aussi vrai de sa propre génération qui, pendant les années 1950, fit des salles de cinéma une école à partir de laquelle elle réinventa le cinéma mondial. Fidélité au cinéma, donc, mais aussi fidélité à certains peintres, Cézanne en particulier, et à un panthéon personnel d'auteurs littéraires – Corneille, Hölderlin, Mallarmé, Barrès, Kafka, Brecht, Pavese, Vittorini – dont les récits et les formules reviennent

de film en film. Ce volume montre donc que, très tôt, Straub a son dispositif en place et une conception précise du cinéma comme ce qu'il appelle le «*miracle d'une réalité transfigurée*» (p. 28).

Pour une transfiguration «*objectiviste*» de la réalité

En quoi les films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub proposent-ils une transfiguration politique et esthétique de notre monde? Il y a en fait très peu de déclarations proprement politiques dans ce volume des *Écrits*: pétitions, commentaires, interprétations, tout l'appareil de l'engagement est anathème pour Straub et Huillet. La politique, chez eux, est sensuelle plutôt que gesticulatoire: dans une présentation du film *Othon* pour la télévision allemande en 1971, Straub parle de leur tentative de rendre «*la réalité purement sensuelle de l'espace*», soulignant combien cette réalité «*serait douce sans la tragédie*

du cynisme, de l'oppression, de l'impérialisme, de l'exploitation – notre terre, libérons-la!» (p. 74).

Filmer «la réalité purement sensuelle de l'espace». Cet impératif est au cœur de ce cinéma et de ce que certains critiques, notamment Benoît Turquety, ont appelé son objectivisme². Sans doute, l'objectivisme en art a été l'un des grands rêves du modernisme, une tentative de rendre le monde physique sans la subjectivité de l'auteur, sans la trace de la main de l'artiste, sans l'intermédiaire d'un appareil interprétatif. Ce rêve déjà présent chez Flaubert, qui travaille sous le signe de l'impartialité scientifique, et chez Cézanne, qui se décrit, avant toute chose, comme un «appareil enregistreur» et une «plaque sensible», est repris à son compte par le cinéma, dans de nombreux contextes dont le plus célèbre reste l'essai d'André Bazin sur l'«Ontologie de l'image photographique». «Pour la première fois entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux³.»

L'importance de cette objectivité ne se trouve pas seulement dans une représentation scientifiquement précise du monde, mais surtout dans le fait que l'appareil photo et la caméra sont ouverts au hasard, véritable instrument de la transfiguration. La perte de contrôle de l'artiste permet une ouverture de l'œuvre d'art à tout ce qui ne peut pas être calculé, prévu, organisé d'avance et contrôlé. C'est pour cela que Bazin, à travers tous ses essais, a insisté sur le fait que la caméra nous permet surtout de voir et d'entendre à nouveau ce qu'il y a de plus banal, de quotidien et d'éphémère dans le monde : un trottoir mouillé, le geste d'un enfant, la porte battante d'un restaurant, le bruit d'une balle de ping-pong, le trot d'un cheval

sur les pavés, un panier d'anguilles, le clapotis des vagues contre le bois d'une barque, les marques de la petite vérole sur le visage d'un acteur. Bazin n'était pas le seul, bien sûr, à insister sur l'émerveillement que pouvait apporter la reproduction objective et mécanique du monde, et il ne faudrait pas le réduire à cette seule prise de position, mais il a néanmoins été l'un de ceux qui a défini le plus éloquemment le cinéma comme une machine à révéler un monde auquel les habitudes, le mercantilisme, la fatigue aussi, nous rendraient insensibles. Malgré les problèmes inhérents à l'amalgame que fait Bazin entre photographie et cinéma, malgré, surtout, les nombreuses tentatives faites depuis les années 1970 et le tournant sémiotique pour déconstruire la supposée naïveté de Bazin, c'est Bazin que Straub cite dans son premier article, et c'est à Bazin que nous pensons lorsque Straub rejette la subjectivité de l'artiste et déclare vouloir saisir la réalité sensuelle du monde.

Un regard précis et inexorable

En 1968, dans un long article sur le documentariste allemand Peter Nestler, dont l'œuvre reste malheureusement peu connue, Straub écrit que «son regard [est] précis et inexorable car la seule chose qui l'intéresse, c'est de trouver ces points où la matière est plus vulnérable, où elle peut révéler son secret. Parce que l'auteur, justement, s'interdit toute ingérence directe, ce qu'on aperçoit derrière ces plans ce n'est pas la résignation, comme on pourrait le croire au premier abord, mais l'accusation qui tire son pathos précisément du fait qu'elle est informulée. Ainsi, la beauté et la poésie mêmes de ces films n'ont rien à voir avec la beauté formelle des images poétiques : ce sont celles qui ressortent quand la réalité est portée à la lumière» (p. 50).

EXTRAIT / UNE OBJECTIVITÉ ESSENTIELLE

L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain s'appelle-t-il précisément «l'objectif». Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux. La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme; dans la

seule photographie nous jouissons de son absence. Elle agit sur nous en tant que phénomène «naturel», comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques. [...]

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement. [...]

Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel. Ce reflet dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour.

André Bazin, «Ontologie de l'image photographique», in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 15-18.

Les films de Peter Nestler, mais aussi bien sûr ceux de Straub et Huillet, proposent un regard précis et inexorable, qui se fixe sur l'objet – que cet objet soit le visage d'un paysan sicilien, une fontaine baroque,

Ces films constituent la tentative la plus radicale dans le cinéma contemporain de rendre la réalité purement sensuelle de l'espace.

une fugue de Bach ou le mont Palatin – jusqu'à ce que cet objet se transforme, perde son évidence, nous laisse le voir comme pour la première fois. Straub et Huillet insistent sur le fait que l'art ne doit pas essayer d'imposer une forme au monde, que l'art cinématographique est un art « objectif » – politique justement par son objectivité, par sa volonté de mettre ensemble ce qu'ils appellent des « *blocs inséparables d'image et de son non-interchangeables* » (p. 111).

Il apparaît de plus en plus clairement aujourd'hui que ces films constituent la tentative la plus radicale, la plus lyrique, la plus réussie aussi dans le cinéma contemporain de rendre la réalité purement sensuelle de l'espace, de « *retomber dans la sensation* », selon la belle expression de Philippe Lafosse⁴. D'où l'importance de certains choix esthétiques : les plans-séquences du vent qui souffle à travers les feuilles des arbres (dans *Othon* ou *La Mort d'Empédocle*), les longs plans de la sortie d'usine d'ouvriers au Caire (*Trop tôt/trop tard*) ou d'Œdipe et Tirésias sur un chariot (*De la Nuée à la résistance*), les longs panoramiques de montagnes, de collines, de villages, de banlieues (*Toute révolution est un coup de dés, Fortini/Cani, Sicilia!*, *Itinéraire de Jean Bricard*), la répétition du même panorama (*Europa 2005*) ou encore, à la fin de *Quei loro incontri*, ce mouvement par lequel la caméra révèle d'abord une mare, une palissade et un village, puis, à la fin, rien d'autre que le sommet d'une montagne et un fil électrique.

Sans doute, les panoramiques de Straub et Huillet reprennent la tradition des *establishing shots* du cinéma classique : quand ces longs plans saisissent un personnage ou une trace humaine dans un paysage, ils nous rappellent en particulier les vastes panoramiques de John Ford. Mais il y a en même temps tout autre chose dans un film comme *Sicilia!* ou *Europa 2005*. Les panoramiques du cinéma classique saisissent le monde, nous l'offrent, l'organisent pour notre regard et notre compréhension, nous donnent un contexte et nous proposent une issue vers un personnage ou un récit. Straub et Huillet

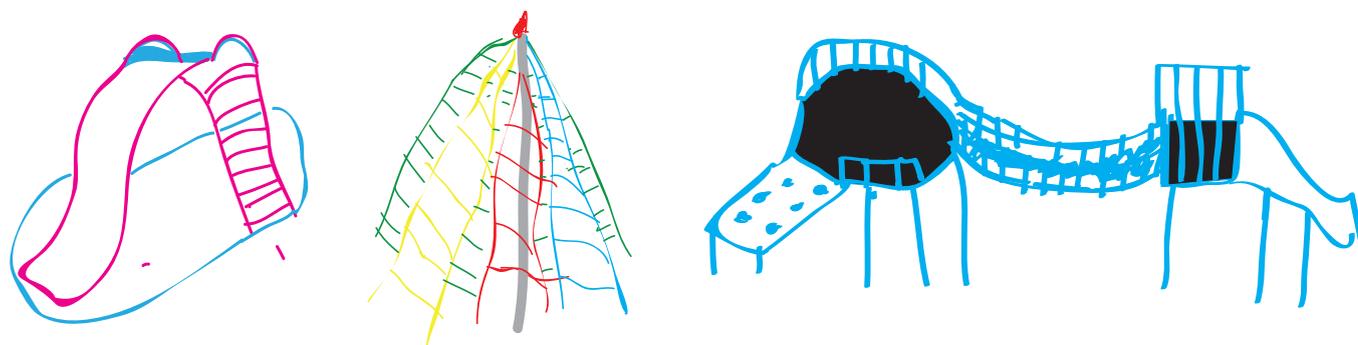
interrogent et transforment les normes de l'industrie cinématographique. Leurs panoramas durent trop longtemps, ils se répètent, reviennent à leur point de départ, nous refusent souvent un passage immédiat à autre chose, à un autre lieu. Ce faisant, ils servent moins à nous fournir des renseignements qu'à nous apprendre à revoir les collines, les monts, les villages, la banlieue et la présence humaine dans ces lieux. Dans leurs prises de vue, leurs enregistrements, leurs répétitions, leurs lenteurs (en tout cas par rapport aux coupes frénétiques du cinéma contemporain), Straub et Huillet renouvellent dès les années 1960 notre regard sur le monde en nous interdisant toute compréhension immédiate.

La terre, les hommes, la violence

Filmer le monde naturel, c'est aussi réfléchir aux liens, souvent violents, entre les hommes et la terre. Et en ceci, le regard attentif, précis, soucieux de Straub et Huillet fait de leurs films l'une des grandes œuvres historiques des temps modernes. Au sujet du grand panoramique de la première scène de *Moïse et Aaron*, Danièle Huillet écrit qu'il évoque « *la découverte de la géologie mêlée à l'Histoire humaine* » (p. 110). Cette phrase est une des clés de leurs films. Si leur caméra est si constamment tournée vers la terre, les champs de blé, les collines et les arbres, c'est qu'ils veulent à la fois éviter le spectacle de la violence et porter notre attention sur cette terre et la violence qui lui est faite.

C'est en ce sens que *De la nuée à la résistance* est exemplaire. Basé sur deux romans de Cesare Pavese, ce film réunit deux longues séquences. La première partie, basée sur les *Dialogues avec Leucò* (1947), est une série de dialogues philosophiques entre des personnages grecs sur la violence des hommes et des dieux. L'une des dernières séquences s'achève sur les paroles d'un étranger grec, voué à être lacéré et égorgé pour féconder les champs de blé phrygiens, qui se révolte contre son hôte pour mettre fin à cette injustice. La caméra est immobile – on voit le seigneur, les champs de blé, le Grec qui parle – et cette immobilité nous fait sentir, mieux que tout mouvement, la violence de l'ordre social et la nécessité de lui résister.

La deuxième partie du film, tirée de *La Lune et les feux* (1950), met en scène un village italien, bouleversé par la découverte des corps de deux partisans tués lors de la Seconde Guerre mondiale et enterrés dans les champs de blé à l'extérieur du village. C'est ici que se rejoignent la connaissance intime de l'histoire de Straub et Huillet et leur poétique objectiviste. Le regard qu'ils portent sur la terre est toujours marqué, conditionné, porteur des signes de la présence et de la violence humaine. Ce geste esthétique et politique, Straub, citant Brecht, en parlait dès



l'époque de *Nicht versöhnt*: «*Déterrer la vérité sous les gravats de l'évident, relier de manière voyante l'individuel avec le général, conserver le particulier dans le grand processus, c'est l'art des réalistes*» (p. 34).

Des paysages pleins des traces de l'histoire

Les cinéastes les plus objectivistes de notre époque sont donc aussi parmi les plus conscients du poids de l'histoire. Les films de Straub et Huillet rejettent toute politique progressiste (le «*progrès*» étant, selon eux, l'une des causes de la ruine de la terre), mais ils sont marqués par le signe de l'histoire, par une rumination mélancolique sur les liens entre monde moderne et violence. Straub l'évoque dans sa présentation d'*Othon* en 1971. Ce film n'est pas une déconstruction ou un détournement du texte de Corneille, mais plutôt son intensification, manifestant une attention extrême à Corneille et un désir de lui rendre sa modernité et son étrangeté. Straub insiste sur le fait qu'il faut aussi entendre la pièce de Corneille comme l'allégorie d'un empire décadent, prêt à s'écrouler: «*Pierre Corneille n'était pas homme de cour, il était juriste à Rouen, et haïssait la*

cour – et des Romains du moins aussi le patriotisme et l'impérialisme [...]. Dans Othon il s'agit du pouvoir et de l'amour. Le pouvoir, c'est-à-dire seulement menace, chantage, cynisme d'une classe qui depuis des siècles travaille à sa propre ruine et à celle de notre planète» (p. 69). *Othon*, filmé à Rome non loin du Mont Palatin, où les partisans italiens cachaient leurs armes en 1943, est aussi une allégorie anti-impérialiste, celle d'une révolte contre une classe de citoyens œuvrant à la destruction du peuple et de la planète.

Voilà où résident la tension et la force des films de Straub et Huillet: à la lenteur des prises de vue et à l'intensité esthétique de leurs films s'ajoutent les traces de l'histoire politique des temps modernes. Leur cinéma est un art du contrepoint, du montage de blocs inséparables de son et d'image, en collision les uns avec les autres. Deleuze avait évoqué le «*vide*» des paysages de Straub et Huillet, mais ces paysages vides et silencieux sont aussi pleins de l'histoire moderne, pleins, comme dans *De la nuée à la Résistance*, des corps de partisans. La Commune, la Résistance, la lutte anti-fasciste, les combats

EXTRAIT / UN FILM OÙ «*TOUT SOIT OUVERT*»

6 juin 1981
(après le tournage, mais avant le montage)

Cher Andi,

Tu me demandes de t'écrire une page où nous expliquions quelle a été notre «*intention*» en faisant ce film, ou ce que nous voulons «*exprimer*» avec ce film. Il a toujours été difficile pour nous, tu le sais, d'affirmer ce genre de choses à propos de nos films et nous nous sommes presque toujours refusé à le faire; mais dans le cas de celui-ci (*Trop tôt/trop tard*), cette impossibilité est plus grande encore, parce que jusqu'à présent il n'y a aucun de nos films où tout soit aussi ouvert, aussi libre, de manière à ce que ce soient les spectateurs eux-mêmes (et nous deux comme premiers spectateurs) qui doivent établir les liens, les relations,

les «*rapports*», et apprendre à déchiffrer, à faire des connexions, à «*interpréter*» la réalité, ou mieux, les réalités! De plus, il ne s'agit pas d'une «*fiction*» mais de ce qu'on appelle un «*documentaire*», même si cette manière de documenter est, je crois, nouvelle (mais elle a des antécédents; par exemple *La Sortie des usines Lumière*) – pas de narration «*contraignante*», pas d'interprète. Ce qui se raconte: luttes, révoltes, défaites, retards ou anticipations, statistiques; ce qui se représente: histoire, topographie, géographie, géologie, lumière, lumières, vents et nuages, terre (transformée et travaillée par les hommes), traces – effacées ou encore visibles – et ciel (beaucoup de ciel); on essaie de trouver le point de vue juste (le plus juste), la hauteur juste, la proportion juste, entre le ciel et la terre, de manière à pouvoir faire des

panoramiques sans devoir modifier la ligne de l'horizon, même à 360 degrés.

On voit beaucoup de théâtres de l'oppression, de la rébellion, on entend les bruits du présent, l'histoire de classe de la France dans les mois qui précèdent 1789 est racontée au moyen d'un texte de Friedrich Engels et d'une voix de femme (la mienne! – en allemand, en anglais, en italien avec l'accent français pour qu'il existe un lien entre les paysages et les noms) et puis, par une voix d'homme avec l'accent arabe, l'histoire des luttes paysannes en Égypte et de la libération de la colonisation occidentale, mais pas de l'oppression de classe dans le pays lui-même.

Extrait d'une lettre écrite par Danièle Huillet au distributeur Andi Engel, trad. G. Passerone et J. Revel, *Écrits* p. 109-110.



féministes, la proclamation de la République égyptienne en 1953, la violence meurtrière de la police en banlieue parisienne – toutes ces scènes historiques viennent s’opposer au spectacle de la violence et du militarisme triomphant qui nourrissent le cinéma et la télévision aujourd’hui. Comme des élégies dessinant un avenir possible, ces traces de violence hantent la sensualité du cinéma de Straub et Huillet.

Communisme écologique et Internationale straubienne

Chacun de leurs films est précis et distinct, lié à un lieu particulier, à une terre particulière, à une langue particulière. Les textes des *Écrits* disent clairement l’importance du parlé dans leurs films. Dans plusieurs d’entre eux les cinéastes dénoncent le doublage de leurs films : « *un film doublé est un film assassiné* », aime dire Straub en citant Renoir. Et il n’y a qu’à lire les annotations de Danièle Huillet sur sa copie du scénario d’*Une Visite au Louvre* pour se rendre compte de l’importance de la parole dans leurs films. Aucun cinéma de notre temps ne travaille la langue – les accents, les intonations, les rythmes, la respiration – autant que le leur.

Aucun cinéma n’est, pour cette raison, plus ancré dans un monde spécifique, ni plus éloigné de la globalité et de l’anglophonie mondiale qui traverse un certain cinéma contemporain. Cependant, les films de Straub et Huillet, et ceux que Jean-Marie Straub a réalisé en digital plus récemment après le décès de sa compagne, sont en même temps une contribution incontournable au cinéma international. En touchant une nouvelle génération de cinéastes tout en regardant vers le cinéma d’art mondial d’une génération précédente, en circulant à travers le monde, vers ces spectateurs de rivages éloignés que Serge Daney a appelé l’« Internationale straubienne », en nous demandant dans quel monde nous voulons vivre, ces films définissent les possibilités politiques et esthétiques du cinéma à venir. ■

NOTES

1. Tag Gallagher « *Lacrimae Rerum* matérialisées », trad. B. Eisenschitz, *Cinéma* 10 (automne 2005), p. 20-49.
2. Benoît Turquety *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub : « Objectivistes » en cinéma*, Lausanne, L’Âge d’homme, 2009.
3. André Bazin « Ontologie de l’image photographique », in *Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 13.
4. Philippe Lafosse *L’Étrange Cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres, 2007, p. 16.

**POUR VOUS ABONNER
À LA **RdL** RENDEZ-VOUS SUR
WWW.REVUEDESLIVRES.FR**
