
Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, cinéastes de parole

François Albera

RÉFÉRENCE

Philippe Lafosse (dir.), *l'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub. Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public*, Ivry-sur-Seine, Ombres/À propos, 2007, 319 p.

Louis Seguin, *Jean-Marie Straub Danièle Huillet « Aux discrètement désespérés que nous sommes... »*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 2007, 304 p.

Édouard Arnoldy, Nicole Brenez (dir.), *Cinéma/Politique série 1 Trois tables rondes*, Bruxelles, Labor, coll. « Images », 2005, 118 p.

- 1 Les études et les commentaires consacrés au cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ne manquent pas dans les revues depuis qu'ils réalisent des films, tant en France (avant tout les *Cahiers du cinéma*, puis *Ça cinéma*, par la suite *Trafic*, *Cinémathèque*, *Cinéma 00...*, *la Lettre du cinéma*, *Hors-Champs*, *Décadrages*) qu'en Italie (*Cinema & film*, *Film Critica*), en Grèce (*Synchronos kinimatografos*), en Allemagne (*Filmkritik*) ou ailleurs (ainsi le tout récent *Archivos de la filmoteca* n° 55 – de Valencia en Espagne). Ni sous forme de fascicules (l'École des Beaux-Arts du Mans, la MJC de Dunkerque, le Filmmuseum de Munich, l'Université de Lausanne, etc.), catalogues, tirés à part, chapitres, mémoires et thèses d'université (récemment Benoît Turquety, qui avait rédigé un mémoire de DEA sur *Klassenverhältnisse*, a soutenu une thèse à Paris-8 « Straub-Huillet, objectivistes en cinéma »). Cependant, alors qu'en anglais Richard Roud publie très tôt un livre sur Straub à Londres et qu'en allemand il est associé à Kluge et Herzog dans une monographie, que plusieurs autres ouvrages paraissent ensuite – tel le Martin Walsh, *The Brechtian aspect of Radical Cinema*, BFI, 1981 par exemple –, qu'en italien sortent monographie et textes des cinéastes (A. Aprà, dir., *Testi cinematografici*, Rome, Riuniti, 1992), il n'existe en français qu'un seul ouvrage de ce type, celui de Louis Seguin : « *Aux discrètement désespérés que nous sommes...* » (*Sur les films de Jean-Marie Straub et Danièle*

Huillet) (Toulouse, Ombres, « Essais », 1991) que les éditions des Cahiers du cinéma rééditent aujourd'hui augmenté de textes de l'auteur publiés en revue sur les films postérieurs à *Cézanne* et l'un, conclusif, de Freddy Buache traitant des deux derniers films. Le livre de la Cinémathèque française et Mazzotta, *Conversations en archipel*, suscité par Dominique Païni en 1999 proposait plutôt des essais et des témoignages de natures non systématiques. Enfin il conviendrait de prendre en compte le foisonnement de textes, reprises, transcriptions, compilations diverses sur internet où les Straub jouissent d'un statut sans doute un peu particulier, produit de l'existence d'un réseau de partisans au plan international.

- 2 On doit cependant reconnaître qu'en dehors de quelques-uns la plupart de ces nombreux textes se situent à l'intérieur du propre discours des cinéastes sur leur travail. N'ayant jamais été chiches de déclarations et d'entretiens, de rencontres avec le public, ils ont d'ailleurs laissé un nombre considérable d'explications et de prises de position sur leurs films, ceux des autres et sur la société, l'histoire, la politique. On peut même dire que la parole des Straub a très tôt fait partie de leur démarche de cinéastes et a revêtu une dimension militante, intervenante à plusieurs titres. Encore faudrait-il distinguer – puis articuler – la part qui concerne leur travail proprement dit (où ils sont aussi précis et détaillés que l'est Hitchcock dans ses entretiens) et qui définit une *poétique* straubienne et celle qui concerne leurs opinions et la perspective dans laquelle ils placent leur cinéma et qui dessine une *politique* straubienne. L'articulation des deux pouvant être dite « politique esthétique » (Rancière).
- 3 Un récent volume transcrivant une série de rencontres à Nice dans l'une des dernières MJC de France, l'Espace Magnan, qui se sont déroulées en 2004 (l'une des séquences ayant lieu à Paris avec les spectateurs d'*Une visite au Louvre*), participe ainsi de ce phénomène avec une certaine ampleur. C'est à peu de choses près l'ensemble de l'œuvre qui est commenté et discuté par les cinéastes et leurs interlocuteurs. Mixte de circonstances, de conditions de travail, de choix techniques et de significations, les explications données éclairent fortement les œuvres et offrent une entrée dans les films, d'autant plus que les questions ou les interrogations du public, parfois provocantes, les suscitent. On constate ainsi que les « sujets » abordés ne le sont jamais pour eux-mêmes – ni par révérence ou intérêt pour un auteur (écrivain, musicien, peintre) – mais dans un rapport à des expériences vécues : Straub et Huillet y insistent à plusieurs reprises. Straub proclame volontiers que « la littérature ne l'intéresse pas », mais que ce que traduit d'une situation, d'une époque un texte seul lui « parle ». Danièle Huillet parle, de son côté, de « coup de foudre » (p.122)
- 4 Pourtant, Philippe Lafosse qui signe cet ouvrage après avoir animé ces rencontres sur place, publie en ouverture une déclaration de Jean-Marie Straub qui est de nature à relativiser l'importance de ce volume ! En effet, s'exclame-t-il : « En tout cas, moi, les archives ça ne m'intéresse pas. Je l'ai déjà dit 40 000 fois : si je pouvais presser sur un bouton pour faire disparaître tous les entretiens que j'ai faits avec toutes les revues de France et ailleurs, je les ferais disparaître séance tenante. Parce que je considère que c'est quelque chose d'éphémère et que ça devrait le rester... »
- 5 La parole des cinéastes est éphémère – comme le discours et les commentaires qui accompagnent leurs films (la critique) ; sans doute vaudrait-il plutôt dire qu'elle est d'un moment, qu'elle est d'ici et de maintenant. Alors que, continue Straub, « les films qu'on a faits, je n'en retranche rien et j'y tiens. C'est différent ».

- 6 Cette pérennité des films et cette évanescence de la parole, des intentions et des réactions périphériques, est une manière de jeter la balle dans le camp des critiques et des historiens. À vous de vous approprier ces films faits pour durer, sans vous soumettre forcément aux discours des auteurs – qui est, pour une part, circonstanciel. En tout cas qui n'épuise pas la matière même des œuvres ouvertes à d'autres appropriations, susceptibles de rencontrer d'autres situations et d'en être « éclairées ». Y compris au sein de l'œuvre où le rapprochement parfois fortuit de deux films fait apparaître des motifs qui se répondent ou sont retravaillés alors même que les textes sources diffèrent : ainsi de Mallarmé à Hölderlin ou de Hölderlin à Cézanne, ou Pavese, ou de Brecht à Kafka.
- 7 On pourrait sans doute distinguer dans les entretiens ceux qui se situent au plus près de la pratique et qui, (comme chez Hitchcock), expliquent la mécanique, le fonctionnement du film ou de la direction d'acteur. Certains ont pris l'aspect de séminaires (avec des étudiants ou des enseignants par exemple.) Ce sont sans aucun doute les plus intéressants pour ce qui concerne le cinéma, son histoire et son esthétique. La connaissance très grande de l'histoire du cinéma des Straub, leur capacité à « lire » les films au travers d'un prisme toujours éclairant, parfois surprenant, alliées à l'extraordinaire maîtrise dont ils font montre du matériau sur lequel ils ont travaillé (ils récitent volontiers des pages entières de Hölderlin, Corneille ou Vittorini, des livrets de Schönberg en en remontrant non moins volontiers aux spécialistes académiques, aux traducteurs) et des procédés mis en œuvre (place de l'appareil, choix des focales, dispositif de prise de son), de leur pratique de la direction d'acteur comme des questions de production, distribution, exploitation et de la réception de leurs films. Quoi qu'on pense de leurs films (question de « goût »), ces propos-là forcent l'intérêt et le respect. Il est d'ailleurs symptomatique que ce soit souvent de l'extérieur du champ strictement cinématographique (où l'hostilité au radicalisme straubien perdure s'il s'est fait moins « triomphaliste » depuis 40 ans) que cette écoute se fasse fine : monde théâtral (dans Béatrice Picon-Vallin, dir., *le Film de théâtre*, CNRS, 1997 avec un séminaire sur l'*Antigone* ; dans B. Sobel, dir., *Après Brecht*, L'Arche, 1991), monde de l'art (Jean-Pierre Criqui, *Cézanne*), etc.
- 8 Dans le volume réuni par Lafosse (qui propose deux types de transcription de l'oral et donc deux fois cinq des chapitres), interviennent d'autres protagonistes que les cinéastes et les spectateurs anonymes : Hervé Joubert-Laurencin, Jacques Rancière et Paul Sztulman. Parmi eux, Rancière développe un propos qui ne doit rien aux déclarations des Straubs (avec une « s » finale comme l'écrit Lafosse) et qui procède à une périodisation de leur œuvre autour d'un retournement ou une coupure, un « tournant » qu'il situe dans leur second film italien, *Dalla nube alla resistenza* en 1978 avec la rencontre de Pavese. Ce tournant les ferait passer de Brecht, de l'attention aux rapports sociaux, à une préoccupation de type anthropologique sur les rapports culture/nature. Au centre de ce basculement, leur marxisme se « déplacer[ait] du côté de Heidegger et s'éloigner[ait] du brechtisme », et leur communisme aurait désormais une définition « paysanne ou écologique opposée au communisme des ingénieurs soviétiques ».
- 9 En disant qu'on continue parfois d'interpréter un auteur dans une « topique » qu'il a abandonnée (autre cas : Godard sacré postmoderne par les Américains et qui finit par les embarrasser avec son retour à Malraux), Rancière, sans le dire explicitement, introduit une manière de contradiction entre le discours *politique* et la *poétique* des

cinéastes telle qu'elle évolue. On peut souscrire ou non à cette approche – car le marxisme de Straub se relie à un courant auquel appartient, avant la guerre, W. Benjamin et, après, les écrivains communistes italiens que sont Vittorini, Pavese, Fortini, bien avant l'irruption de « l'écologie » et le reflux du politique ou de sa « fiction ». D'ailleurs Brecht (comme en témoigne son *Antigone* qui est de 1946) accorde son attention à Hölderlin lui aussi, comme *Il Politecnico* en 1945 et comme, en France, Dyonis Mascolo dans son livre *le Communisme* où sont évoqués ensemble Hölderlin et Marx. Est-ce que les propos de Straub en 1970, dans son dialogue avec Glauber Rocha et Miklos Jancso (« Le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra ») que réédite l'ouvrage de Labor (*Cinéma/Politique*) diffèrent *politiquement* de ceux qu'il tient aujourd'hui dans le recueil de Lafosse ou dans tel ou tel entretien (« Cinéma [et] politique : faucille, marteau, canons, canons, dynamite ! », *Hors-Champ*, août 2001) ? Il est évident que Rancière projette une part de ses préoccupations à lui dans cette affaire (un compte à régler avec Brecht notamment) mais du moins propose-t-il un angle qui révèle quelque chose de ces films... À contrario, l'essai quelque peu contourné de Jacques Aumont dans le dernier numéro de *Cinéma 013* en confrontant *Lady Chatterley* de Pascale Ferran à *Noir péché* à l'aune du « système », du « détail » (naturalisme) et de « l'accident » (réalisme), aboutit à dissocier les deux aspects par méthode : « Ici, écrit-il, il faut oublier Straub (...). Comprendre ce texte, c'est l'aborder pour lui-même, sans a priori autres que le savoir minimal sur les circonstances de son écriture » (p. 37). Pourtant ce qui motive cet « oubli » de Straub, c'est cela : « ...je n'ai jamais compris ce que voulait dire, par exemple [sic], que Hölderlin est communiste ; d'ailleurs cela me concerne peu (le communisme est parti avec le reste, il a rejoint le XIX^e siècle) » auquel pourtant son commentaire du film répond avec le plan final de Danièle Huillet reprenant le geste du bras tendu à l'horizontale et du poing fermé de *Toute révolution est un coup de dés* et disant : « Monde neuf » accompagnée des premières mesures du Seizième Quatuor de Beethoven et de son canon inversé (« Muß es sein ?/Es muß sein » – le faut-il ?/ il le faut). Reconnu et réprouvé : « détournement pur et simple d'un texte pour lui faire dire ce qu'il n'avait sans doute pas pour intention de dire, mais qui est là, disponible ». Or ce « détournement » (revendiqué par Straub sous le nom d'« expropriation ») est pratiqué finalement dans tous les films dès lors qu'on les confronte à leur « texte », justement parce qu'ils ne les adaptent pas, mais se les approprient, les font travailler pour le compte du moment présent (leur « disponibilité », en effet le permet et bien souvent leur inachèvement – *Amerika, Moïse et Aaron, Empédocle*...) Ce qui est une façon d'écrire « son » scénario pour Straub (sans compter les scénarios qui sont « originaux » comme on dit : *Chronique d'Anna Magdalena Bach, la Fiancée, la comédienne et le maquereau, Introduction à la musique de film de Schönberg, Cézanne, Lothringen*, etc.)

- 10 Sur le « communisme » plus exactement « l'utopie communiste » de Hölderlin – et non un Hölderlin communiste (encore que l'engagement politique du poète et sa volonté de faire jouer son *Empédocle* sur les places publiques si la révolution venue de France était advenue en Allemagne comme il le souhaitait, ne soient guère commentés, sinon par Pierre Bertaux) – les interventions recueillies par Lafosse sont nombreuses mais ne concernent pas *Noir péché* qui est, pour les cinéastes, une manière de prémonition de l'arrivée du nazisme (« il y a des choses terribles dedans sur son peuple, c'est-à-dire sur l'Allemagne », « au moment où un peuple va mourir il y a un homme qui se lève... » (p. 257)). Mais il est au moins deux autres « leçons », non contradictoires d'ailleurs avec celle que profère Straub : celle de Seguin qui est fondée sur le constat d'un Désastre,

d'un « espace politique » « annihilé, rendu à la prolifération des arbres et des buissons », une faillite qui appelle le retournement, et celle de Rancière qui la situe dans « la révolution des formes du monde sensible », ce « partage du sensible » qui n'est évidemment pas un « formalisme ». D'*Operai contadini*, il dit « le communisme devient une intensité, un degré d'intensité d'expériences sensibles » (p.144). Car une fois dissociée de cette charge politique, que reste-t-il de la poétique straubienne ? Une rigueur des cadrages « souvent si expressifs, si délibérés, souvent si arbitraires », un jeu d'acteurs « si distancié », « un montage si abrupt » : « un système expressif par lui-même » (Aumont).

- 11 À cet égard Seguin – cela fait l'un des paradoxes de cette réédition par les *Cahiers* de son livre – ne ménage pas ses réserves et ses attaques à l'endroit de Bazin sur la question même du « cadre » et de ce qui est devenu un lieu commun dans « le bavardage de la théorie », le « cache » et « le schéma scolaire du hors-champ », l'écran « centrifuge ». Dans *l'Espace au cinéma* (Ombres, 2001), il s'explique sur cette position qu'on peut voir exposée « déjà » dans le livre sur les Straub car c'est sans doute à leur propos qu'il l'a élaborée. S'il n'y a pas de hors champ, c'est qu'il s'agit pour eux de « s'en tenir au cadre, s'y engloutir pour mieux scruter ce qui s'y contrarie... » dit-il à propos de Cézanne, étayant son propos par ceux de Derrida dans *la Vérité en peinture* : « Un espace reste à entamer pour donner lieu à la vérité en peinture. Ni dedans, ni dehors, il s'espace sans se laisser encadrer mais il ne se tient pas hors cadre. Il travaille, fait travailler, laisse travailler le cadre, lui donne à travailler ». On comprend mieux alors comment le « système » que décrit Aumont ne saurait être « simplement » contraignant ou – on croit l'entendre – étouffant, les « accidents », seuls indices de « vérité », s'y raréfiant : la rigueur de la délimitation du cadre n'a d'égal que le travail qui se joue dans ses limites et contre elles. Le « champ » du cinéma fait ici écho à celui du paysan qui creuse, émonde, retourne mais ne lorgne pas vers quelque « dehors » qui rendrait compte de ce qu'il fait... La contradiction entre les *contadini* et les *operai* de Vittorini passe en partie par là. Seguin écrit très bien : « *la Mort d'Empédocle* est une mise en scène aléatoire, presque impossible, de l'éloignement et de l'indistinct », le champ – ou l'éthos – est le lieu d'un rapport de force, « dans *la Mort d'Empédocle*, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub montent un étonnant système (il se détruit lui-même à mesure), d'ouverture et de fermeture, d'avancée et de recul. La mise en scène n'en finit pas de se replacer, de s'ouvrir à ce qui la menace et de se clore à ce qui l'invite, de se prêter à ce décor « satyrique » (...), à ces arbres, à cet inconnu, à cet inarpentable dont elle ouvre le champ au spectateur tandis qu'elle le ferme aux héros... ». Dès lors « le passage d'un lézard et le chant d'un coq ne sont pas des incidents. Ils apportent avec eux la nécessité de leur apparition et il y aura donc autant de films que de prises » (dans *Empédocle*), tandis que dans *Noir péché* « l'invasion des phénomènes cosmiques et des météores a succédé au glissement furtif du lézard et au chant du coq incongru de l'ancien. La catastrophe change d'échelle. À l'émerveillement nuancé d'inquiétude devant le fortuit succède le péril de l'égarement et de l'imparable... ».
- 12 « *Noir péché* est un film extrémiste » dit Straub (p. 257).