



JEAN-MARIE STRAUB



DANIÈLE HUILLET



© Anne Selders

JEAN-MARIE STRAUB ET DANIELÉ HUILLET

L'œuvre cinématographique de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, avec celle de Jean-Luc Godard, est parmi celles qui ont le plus influencé les arts plastiques contemporains.

L'attention qu'ils portent aux costumes, à la captation de la lumière, au choix de leurs site de tournage, dotent leurs films de qualités plastique sinon picturales. Et cela, au cours d'une fin de siècle qui paraît, ou qui dit trop prématurément, en avoir fini avec la peinture, repèrer et approfondir la représentation d'un paysage importe autant aux Straub que de restituer un texte par la "couleur" des voix. Si leurs héros sont Cézanne, Corneille, Hölderlin, Schönberg, Kafka et Duras ils admirèrent aussi Griffithh, Ford, Dreyer, Stroheim et Bresson.

Leurs films témoignent d'une rigueur et d'une intransigeance que prouvent leurs travaux préparatoires, leurs interviews, ou encore les témoignages photographiques de leurs tournages. L'exposition présentera des photographmes sélectionnés selon des thèmes (costumes, paysages, sites) et une partie de leurs archives personnelles : dessins préparatoires de mise en scène, textes annotés pour les acteurs, fragments de films, affiches.

Peu de cinéastes ont connu une "exposition" de leur œuvre.

L'exposition de l'art cinématographique est avant tout la projection des films... Pourtant quelques rares cinéastes à la mesure de leur envergure et de leur exigence esthétique appellent l'exposition pour mettre en rapport différentes étapes de leur créations. Ce fut le cas pour Luis Bunuel en 1995 à Bonn, ce sera le cas pour Hitchcock en 2000 à Montréal.

La critique politique révélée dans le classicisme de Corneille (*Othon*), la révolte de Kafka (*Amerika*), l'Harmonie de Bach (*Chronique...*), la musique-pensée de Schönberg (*Moïse et aaron*, *Du jour au lendemain*), la fureur d'Hölderlin (*la mort d'Empédocle*), la révolte d'Antigone (*Antigone*), la rage de représenter (*Cézanne*), la mélancolie italienne (*Dalla Nube alla resistenza*, *Sicilia I*), sont autant d'aspects d'une œuvre considérable qui marque notre époque à l'heure du croisement des disciplines.

1999, Dominique Pami, directeur de la Cinémathèque française de 1991 à 2001.



Moïse et Aaron, 1974/1975

FILMOGRAPHIE

- 1962 *Machorka-Muff*, Noir et blanc, 18mn. D'après une nouvelle d'Henrich Böll.
- 1964-65 *Non réconciliés ou Seule la violence aide, où la violence règne*, Noir et blanc, 55mn. D'après un roman d'Henrich Böll.
- 1967-68 *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, Noir et blanc, 93mn
- 1968 *Le Fincé, la comédienne et le moquerieur*, Noir et blanc, 23mn. D'après Ferdinand Brückner et Saint-Jean de la Croix.
- 1969 *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour ou Othon*, Couleur, 88mn. D'après Pierre Corneille.
- 1972 *Leçons d'histoire*, Couleur, 89mn. D'après le roman inachevé de Bertold Brecht.
- 1972 *Introduction à la «musique d'accompagnement pour une scène de film d'Arnold Schönberg*, Couleur et noir et blanc (66mn), 15mn.
- 1974-75 *Moïse et Aaron*, Couleur, 105mn. D'après l'opéra d'Arnold Schönberg.
- 1976 *Fortini/can*, Couleur, 83mn. D'après un écrit de Franco Fortini.
- 1977 *Toute révolution est un coup de dés...*, 1977, Couleur, 10mn. D'après Stéphane Mallarmé.
- 1978 *De la nuit à la résistance*, Couleur, 105mn. D'après Cesare Pavese.
- 1980-81 *Trop tôt, trop tard*, Couleur, 105mn. D'après Friedrich Engels et Mahmoud Hussein.
- 1982 *En rochâchant*, Noir et blanc, 7mn. D'après un conte de Marguerite Duras.
- 1983-84 *Amerika - Rapports de classes*, Noir et blanc, 126mn. D'après le roman inachevé Franz Kafka.
- 1986 *La mort d'Empédocle ou Quand le vert de la terre brillera à nouveau pour vous*, 1986, Couleur, 132mn. D'après Friedrich Höderlin.

- 1988 *Noir Pêche*, Couleur, adm. D'après Friedrich Höderlin
- 1989 *Cézanne*, Couleur, 51mn. D'après les dialogues imaginaires de Joachim Gasquet.
- 1991-92 *Antigone*, Couleur, 100mn. D'après Sophocle.
- 1994 *Lothringen I*, 1994, Couleur, 21mn. D'après un roman de Maurice Barres.
- 1996 *Du jour au lendemain*, Noir et blanc, 61mn 30s. D'après l'opéra d'Arnold Schönberg.
- 1998 *Sicilia I*, Noir et blanc, 66mn. D'après le roman d'Elio Vittorini.
- 2000 *Ouvriers, paysans (Opert, contadini)*, Couleur, 123'. Italie. Personnages, constellations et texte du roman *Les femmes de Messine* de Elio Vittorini.

Le retour du fils prodige, Humiliés, Couleur, 64'. Personnages, constellations et texte du roman *Les Femmes de Messine* de Elio Vittorini.



Sicilia., 1998

Engagée sur une proposition de Dominique Pami, cette exposition a été conçue et réalisée en 1999 à l'École Supérieure des Beaux-Arts du Mans, en collaboration avec la Cinémathèque Française.

Commissaires de l'exposition:

Serviane Zanotti

Jean-Louis Raymond

Pascal Kern

Crédits photographiques :

J-M. Straub/D. Huillet,

Stéphane Dabrowski, Cinémathèque Française.

Anne Selders.

Jean-Claude Chedal, directeur général

Laurence Gateau, directrice du Centre National d'Art Contemporain

et commissaire des expositions

Maxime Matray, assistant et rédacteur

Patrick Aubouin, régisseur

Eric Grandbarbe, assistant

Anne Ginesy, secrétaire

Christelle Aïin et Julien Bouillon, service des publics

Jean-Guy Cuomo, enseignant chargé de mission

Contact presse : Camille Courtinat, 06 64 53 68 52

Ces projets sont réalisés avec le soutien de la Délégation aux Arts Plastiques (Ministère de la Culture), du Conseil Général des Alpes-Maritimes, du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la ville de Nice.

SEULE LA VIOLENCE AIDE, OÙ LA VIOLENCE RÈGNE.

Bertold Brecht (13)

Le cinéma de Straub et Huillet est un cinéma contre-nature. Il ne s'en remet jamais à la sécurité de sa méthode. S'il prend ses distances, ce n'est pas avec le « monde », avec les « personnes » et moins encore avec une « histoire » dont il rédigerait, avant tout jugement, le réquisitoire, mais avec sa propre exigence. Il n'accepte pas la nécessité et le confort de la loi. Louis Seguin⁽¹⁾

Le combat des Straub est bien celui-là : montrer que l'homme qui crée une image est absolument libre… le geste libre de celui qui invente une image n'exclut pas l'autre, mais elle l'invite au contraire à sa table, pour jouir, avec lui, de la liberté. Bruno Tackels⁽²⁾

Chaque *Straubfilm* est un relevé - archéologique, géologique, ethnographique, militaire aussi - d'une situation historique où des hommes ont résisté. Là où Nietzsche disait que «le seul être que nous connaissons est l'être qui représente», les Straub pourraient dire : n'existe pour sûr que ce qui résiste. A la nature, à la langue, au temps, aux textes, aux dieux, à Dieu, aux patrons, aux nazis. A la mère et au père. Serge Daney⁽¹⁶⁾

Nous choisissons toujours nos sujets par affinités électives. Ce sont des rencontres de hasard, dans la vie ou dans la société, qui ne peuvent devenir un film que si elles correspondent à des sentiments personnels, à des expériences vécues, ou à des colères. J.-M. Straub⁽⁵⁾

à propos de «Chronique d'Anna Magdalena Bach» *Le film raconte l'histoire d'un homme qui lutte. Il attend, dans les situations dans lesquelles je le montre, toujours jusqu'à la dernière minute avant de réagir, jusqu'à ce que la situation soit complètement remplie par la violence de la société dans laquelle il vit, alors seulement il réagit, parce qu'il est, comme chaque homme, paresseux ; parce que la violence quotidienne dont on a besoin pour ne pas se résigner chaque jour exige une grande énergie. ... Nous montrerons des gens en train de faire de la musique... Ce qui se passe sur la figure d'hommes qui ne font rien d'autre qu'accomplir un travail, c'est sûrement quelque chose qui a à faire avec le cinématographe.* J.-M. Straub⁽⁶⁾

J'ÉTUDIE TOUJOURS SUR NATURE, ET IL ME SEMBLE QUE JE FAIS DE LENTS PROGRÈS.

Paul Cézanne (15)

cosmogonie
Pourquoi Hölderlin avec Cézanne ? C'est très simple. Cézanne avait fréquenté un lycée où, dans ce temps-là, on apprenait encore certaines choses. Entre autres, il savait par cœur des poèmes d'Horace en latin ; il avait lu le De rerum natura de monsieur Lucrèce - c'est ce qu'on appelle une cosmogonie -. Il en connaissait bien des morceaux, également par cœur. Il y revenait quand il avait des problèmes et qu'il avait besoin de se reposer ou de s'exciter un peu le cerveau…

Pour répondre à Cézanne qui disait : «Qui peindra jamais la lumière, l'histoire de la terre et des rayons du soleil…? Qui les racontera ?», On s'est dit «il y en a qui l'ont fait», et au lieu de choisir Lucrèce, on a choisi un prédécesseur dans l'histoire des cosmogonies. On aurait pu choisir Héraclite, mais comme on avait déjà fait un film sur Empédocle, on a choisi Empédocle. C'était une manière d'engager un dialogue avec Cézanne, comme une lettre ouverte ; on lui répondait : «en voilà un qui l'a fait». J.-M. Straub⁽³⁾

Ô lumière céleste ! - les humains ne me l'avaient pas enseigné - déjà depuis longtemps quand mon cœur languissant ne pouvait trouver la toute-vivante, alors je me tournai vers toi, m'attachai, comme la plante à toi me confiant, en un vieux plaisir longtemps à toi aveuglément, car difficilement le mortel reconnaît les purs, pourtant lorsque l'esprit fleurit en moi, comme toi-même tu fleuris, à je te connus, là je le criai : tu vis, et comme sereine tu chemines autour des mortels, et célestement juvénile répands rayonnante ta splendeur propice sur chaque chose en propre, de sorte que toutes portent la couleur de ton esprit, ainsi la vie me fut aussi poésie. […] Friedrich Hölderlin⁽⁴⁾

Parler de Cézanne, pour Straub et Huillet, c'est parler non tant d'un maître ni d'un génie (le statut de Cézanne, on le verra, est autre pour eux) que de quelqu'un qui a travaillé, dont la vie n'a été que travail obstiné, acceptant de se faire humble et terre à terre sans perdre jamais son ambition ni son orgueil - bref de quelqu'un à qui idéologiquement et affectivement ils ont pu s'identifier, depuis longtemps. Parler de lui, c'est donc naturellement, pour le laisser parler, lui prêter leur voix. Jacques Aumont⁽⁵⁾

le regard

Il n'y a pas de cinéaste qui puisse faire un film qui existe sans avoir un petit peu, un minimum de ce qu'était Cézanne qui a regardé sa montagne pendant des années et des mois avant de pouvoir la filmer (sic) et de pouvoir dire un beau jour : «Regardez cette montagne, autrefois elle était du feu». J.-M. Straub⁽⁸⁾

Il est beaucoup plus facile de faire des films en noir et blanc, parce qu'on arrive plus directement à une certaine abstraction. Ce qu'on essaie en faisant un film, c'est de partir du concret pour arriver à une certaine abstraction, et avec la couleur c'est plus difficile parce que la couleur est plus, disons, naturaliste. Elle force à fouiller, à approfondir davantage. Disons que le noir et blanc est un peu trop facile, la couleur exige qu'on travaille un peu plus sur soi-même, pour ne pas retomber dans le pittoresque… J.-M. Straub⁽⁷⁾

J'essaie de ne pas avoir d'intention quand je tourne un film. Dès que je remarque qu'une intention apparaît derrière quelque arbre que ce soit, alors je la détruis. J.-M. Straub⁽⁷⁾

la barbarie
Il faut des images fortes, qui ne bloquent pas l'imagination du spectateur, c'est-à-dire il faut surtout éviter de pratiquer la barbarie. Qu'est-ce que c'est que la barbarie dans la société contemporaine? C'est la concurrence. On nous a dit vous verrez, la concurrence va apporter la liberté. Qu'est-ce qu'on découvre maintenant, c'est que la concurrence va outrance ne fait qu'apporter la barbarie dans tous les domaines : culturelle, économique, moral, esthétique. Cela conduit aux monopoles, à l'uniformisation , et à la communication qui est la négation de l'art. J.-M. Straub⁽⁸⁾

être un peu arpenteur

Il faut filmer des espaces que l'on connaît bien. Si on les a trouvés pour un film sans les avoir connus avant, il faut y aller souvent, en pensant à autre chose, en buvant un verre ou en fumant des cigarettes. Il faut apprivoiser les espaces avant de les filmer. Fritz Lang disait qu'un cinéaste devrait être un peu architecte ; lui, il avait étudié l'architecture. Et un cinéaste devrait aussi être un peu arpenteur… Pour filmer un village, il faut savoir exactement où l'on se trouve… il faut tourner autour pendant un certain temps avant de trouver, pour employer un vocabulaire militaire, un point stratégiquement juste. Il n'y en a pas beaucoup. Quand on fait le tour de la question plusieurs fois, en y retournant pendant quelques mois, on s'aperçoit qu'il y en a un seul, en général, mais il faut le trouver. J.-M. Straub⁽³⁾

l'image, la parole
Toutes les civilisations sont des civilisations de l'image. L'humanisation passe par le rapport à l'image, qui est le mode sur lequel nous nous libérons de ce qui reste sans image : la transcendance - le « surhumain » - et la mort - « l'infrahumain ». L'image incarne notre désir de liberté, face à l'invisibilité de ce qui nous écrase et à l'insoutenabilité de ce qui nous menace. Notre époque n'est donc pas caractérisée par « trop d'image », mais par l'inflation du visible. Ce visible omniprésent prend le regard en otage et suspend l'exercice de la pensée, c'est-à-dire de la liberté. Là se situe la crise : l'image ne peut devenir un objet critique qu'à partir du moment où la parole s'exerce. L'invisible qui hante l'image, c'est la parole. L'image incarne de la parole, l'image est « enceinte » de la langue. Elle est le contraire des imageries, qui coupent la parole.

Marie-José Mondzain (9)

le texte
Ces textes… sont produits par des corps… Ces corps-là sont des corps qui respirent. La première chose c'est de lire le texte avec chacun des acteurs séparément, isolément, pour découvrir comment fonctionne leur respiration, quelle en est l'ampleur et où sont-ils obligés de s'arrêter pour reprendre leur souffle ; ce qui ne se fait pas n'importe où mais en fonction d'un contenu, vraiment, uniquement d'un contenu, c'est-à-dire ce qu'il y a dans une phrase et ce qu'elle veut dire. J.-M. Straub⁽³⁾

le son
Renoir disait : «Le cinéma , c'est le direct. Ce bruit là et ce mouvement là sont inséparables». Ce que l'on voit et ce que l'on entend, c'est indissociable. Pour la musique, c'est pareil. Dans Moïse et Aaron, chaque fois que vous voyez un chanteur ouvrir la bouche et proférer des sons, les sons sont réellement ceux qu'il a proféré en même temps qu'on le filmait. C'est à dire qu'ils sortent de l'image. J.-M. Straub⁽⁸⁾

L'espace-off ça existe. C'est encore ce qu'on découvre quand on tourne avec le son. Ceux qui tourment en muet ne peuvent pas le savoir. Et là, ils ont grand tort, parce qu'ils vont contre l'essence du cinéma. Ils ont l'impression qu'ils photographient seulement ce qu'ils ont devant la caméra, mais ce n'est pas vrai, on photographie aussi ce qu'on a derrière, et ce qu'on a autour du cadre. J.-M. Straub⁽⁷⁾

la musique
A la fin de Sicilia !, il y a une phrase prononcée par le repasseur de couteaux, qui exprime la violence nécessaire dans un monde malade, et ensuite intervient la musique de Beethoven. Après la proclamation de la nécessité de la violence, c'est quelque chose que l'on pourrait appeler un baume sur une humanité malade, et ce n'est pas par hasard que l'on a choisi l'opus 134 de Beethoven : «l'action de grâce du jeune homme malade» (Quatuor n°15). Action de grâce d'un convalescent à la divinité pour retrouver des forces. J.-M. Straub⁽⁸⁾

les raccords
Dans le cinéma de Jean-Marie Straub, les choix techniques ne sont jamais déterminés par l'instauration ou la reconduction de l'illusion naturaliste. Cette illusion est celle qui nous permet, quand nous voyons un film, d'oublier que c'est un film et de nous identifier aux personnages. Un des moteurs de cette illusion est le « montage invisible », c'est-à-dire la recherche de raccords « naturels » ou paraissant tels aux spectateurs… Le cinéma de Jean-Marie Straub s'établit, entre autres, sur un postulat fondamental, radicalement réaliste (au sens où cette formule pourrait s'opposer à l'illusion naturaliste) : une image est indissociable du son direct enregistré simultanément. Ainsi, un raccord entre deux plans, dans un film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, signifie-t-il non seulement un changement d'image, mais aussi nécessairement un changement de son. Ce qui détermine le moment du raccord entre deux plans n'est plus l'instauration d'une continuité narrative « invisible », mais au contraire l'incontournable réalité matérielle du présent de la prise de vue et de son. David Farouit⁽¹⁰⁾

Que les bourgeois, ici comme toujours furent trop lâches pour soutenir leurs propres intérêts, que dès la Bastille la plèbe dû faire pour eux tout le travail, que sans son intervention le 14 juillet, du 5 et 6 octobre jusqu'au 10 août, le 2 septembre et ainsi de suite, la bourgeoisie aurait succombé chaque fois à l'ancien régime, la coalition liée à la cour aurait écrasé la Révolution et que donc seulement ces plébéiens accomplirent la Révolution. Mais que ceci n'alla pas sans que ces plébéiens attribuassent aux exigences révolutionnaires de la bourgeoisie un sens qu'elles n'avaient pas, pussassent l'égalité et la fraternité à des conséquences extrêmes qui mettaient le sens bourgeois de ces mots d'ordre totalement sur la tête parce que ce sens mené à l'extrême, justement, basculait en son contraire. Que cette égalité et fraternité plébéiennes devaient être un pur rêve en un temps où il s'agissait de réaliser l'exact contraire, et que comme toujours, ironie de l'Histoire, cette version plébéienne des mots révolutionnaires devint le levier le plus puissant pour imposer ce contraire : la bourgeoise égalité devant la loi et fraternité dans l'exploitation. Friedrich Engels⁽¹¹⁾

Quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire lorsqu'il disait : «vous savez, le peuple manque». Le peuple manque, cela veut dire que cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas, ne sera jamais clair. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore. Gilles Deleuze⁽¹²⁾

| | |
|--------------|--|
| Notes | |
| (1) | Louis Seguin, extrait de « <i>Aux distraitement désespérés que nous sommes…</i> », Ed. Ombres, 1991. |
| (2) | Bruno Tackels, extrait de «l'endurance. <i>Les Straub</i> », in <i>Rencontres… Jean-Marie Straub et Danièle Huillet</i> , Le Mans, 1995. |
| (3) | J.-M. Straub, in <i>Rencontres… Jean-Marie Straub et Danièle Huillet</i> , Le Mans, 1995 |
| (4) | Friedrich Hölderlin, extrait de <i>La Mort d'Empédocle</i> , texte établi et traduit pour leur film par D. H. et J.-M. S., Ed. Ombres, 1987. |
| (5) | Jacques Aumont, extrait de « <i>La Terre qui flambe</i> », in <i>Jean-Marie Straub - Danièle Huillet</i> , Ed. Antigone, Paris, 1990. |
| (6) | J.-M. Straub, extraits d'un entretien in la revue <i>Filmkritik</i> , Munich, novembre 1966. |
| (7) | J.-M. Straub, in <i>Les Cahiers du cinéma</i> n° 223, août-septembre, 1970 |
| (8) | J.-M. Straub, extraits d'un entretien, France Culture, mai 1999 |
| (9) | Marie-José Mondzain, in <i>Le Monde</i> , 8 septembre 1998. |
| (10) | David Farouit, extrait de <i>Faux raccords</i> in <i>BLOCNOTES</i> 16, hiver 1999. |
| (11) | Friedrich Engels, extrait de la lettre à Karl Kautsky, 20 février 1889. <i>Trop tôt, trop tard</i> , 1980 |
| (12) | Gilles Deleuze, extrait de <i>Avoir une idée en cinéma</i> , conférence de la Fémis, 1987. |
| (13) | Bertold Brecht. Sous titre de <i>Non réconciliés</i> . |
| (14) | Cesare Pavese, cité dans <i>De la Nuée à la Résistance</i> . |
| (15) | Paul Cézanne, extrait de la lettre à Emile Bernard, Aix, 21 septembre 1906, in <i>Conversations avec Cézanne</i> , Ed. Macula, 1978. |
| (16) | Serge Daney, extrait de <i>Le plan straubien</i> in <i>Les Cahiers du cinéma</i> n° 305, 1979. |