

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

80 | 2016
Varia

Ted Fendt (dir.), *Jean-Marie Straub Danièle Huillet ; Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Writings*, éd. et trad. Sally Shafto, préface de Miguel Abreu

Benoît Turquety



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5261>

DOI : 10.4000/1895.5261

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 189-196

ISBN : 9782370290809

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Ted Fendt (dir.), *Jean-Marie Straub Danièle Huillet ; Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Writings*, éd. et trad. Sally Shafto, préface de Miguel Abreu », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 80 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5261> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5261>

© AFRHC

Ted Fendt (dir.), *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet*, Vienne, Österreichisches Filmmuseum / SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, FilmmuseumSynemaPublikationen vol. 26, 2016, 25 p.

Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, *Writings*, éd. et trad. Sally Shafto, préface de Miguel Abreu, New York, Sequence Press, 2016, 610 p.

Si l'histoire trouve à s'inscrire dans les livres « de » et « sur » Danièle Huillet et Jean-Marie Straub dont il sera question ici, c'est certainement parce qu'on y trouve des travaux à teneur historique. C'est aussi parce que l'histoire a toujours concerné directement ces cinéastes, que ce soit par référence au passé proche ou lointain, réel ou mythologique. C'est encore parce que l'histoire – des études cinématographiques, de la critique, du cinéma et de la politique – s'inscrit explicitement ou en creux dans la forme même prise par ces deux ouvrages.

Leur parution conjointe n'est point hasardeuse : ils ont en effet été initiés ensemble, pour accompagner une vaste rétrospective de l'œuvre des Européens au MoMA de New York en 2016, rétrospective destinée ensuite à voyager largement aux États-Unis (au George Eastman Museum, au Harvard Film Archive, etc.), accompagnée parfois d'une reprise de l'exposition *Des films et leurs sites* – notamment à la Miguel Abreu Gallery à New York, jusqu'au printemps 2017. Une autre rétrospective complète eut lieu d'ailleurs conjointement au Centre Pompidou de Paris (été 2016) puis au Museo Reina Sofia de Madrid (jusqu'au 25 novembre de cette année). Il y a donc une actualité massive de cette œuvre, liée à la fois à la valorisation des films les plus récents de Jean-Marie Straub, qui n'ont pas toujours pu connaître une distribution digne de ce nom (il a tourné environ deux films par année depuis 2009, mais ils sont restés peu visibles, peu vus, peu critiqués, à l'exception sans doute de *Kommunisten*, qui fit notamment l'objet d'un dossier d'archives dans nos pages [n° 76]), et à la réalisation de nouvelles restaurations destinées à la distribution étasunienne – sous-titrées en anglais, donc.

Ces rétrospectives constituent certainement, comme l'affirme leur instigatrice Barbara Ulrich « un événement sans précédent » (Fendt, p. 210). Elles sont en fait conçues exactement pour cela : faire événement, quand l'une des tragédies de la transition numérique pour les cinéastes et artistes « minoritaires » consiste à leur faire payer la plus grande facilité à faire des films par une quasi-invisibilité dans le champ culturel. Si faire des films politiques – des films de « résistance », pour reprendre le mot si souvent associé à Huillet et Straub – est un crime, alors il faut suivre le conseil de M. Verdoux – film qu'aime tellement Jean-Marie Straub –, et opérer le crime à grande échelle pour qu'il ne soit plus un crime. On constate alors ici comme ailleurs, pour des cinéastes confirmés (Straub mais aussi Harun Farocki, Chantal Akerman, Avi Mograbi) ou plus jeunes (Claire Angelini, Mauricio Guillén), que c'est du milieu de l'art plutôt que des traditions strictement cinéphiles (clubs et revues) que semblent provenir les ouvertures – ce qui dit quelque chose de la sociologie contemporaine de ces divers milieux.

Ce passage par les arts plastiques influence en retour la forme des livres qui nous intéressent ici : tous deux sont richement illustrés, avec une attention à la mise en page et souvent à la qualité de l'impression qui dépasse le cadre habituel des illustrations d'essais pour rejoindre plutôt les traditions du livre d'artiste. Trois types d'images sont intégrés ici : les reproductions de photogrammes (ou de leurs équivalents vidéo-numériques) – parfois étonnamment passées en noir et blanc même pour des films en couleur dont d'autres photogrammes en couleur apparaissent sur la même page du livre (par exemple Fendt, pp. 43 ou 69) –, les photographies de plateau montrant les cinéastes au travail – dont nombre ici inédites –, et les documents de travail. Ce dernier type est assez spécifique au cas de Huillet et Straub. Depuis plusieurs années ont été particulièrement valorisées dans les publications les reproductions de scénarios annotés par Huillet et/ou Straub : les amateurs connaissent bien ces pages de dialogues versifiés, couvertes de marques de toutes formes et

couleurs, et transformées en majestueuses partitions de parole, entre le graffiti et la poésie plastique, entre travail visuel et oralisation radicale de la langue écrite. On en retrouve plusieurs exemples dans les *Writings*, édition critique des écrits réalisée par Sally Shafto : scénario annoté complet d'*Antigone* (jusqu'ici inédit), d'*Une visite au Louvre* et de *Quei loro incontri*, extraits de *Operai, contadini*. À ces documents « nobles » – à la fois littéraires (Hölderlin/Brecht, Cézanne/Gasquet, Vittorini) et marqués de la main des artistes – s'ajoutent des traces d'un autre ordre, d'un intérêt tout aussi majeur et tout aussi « straubiens » de forme et de nature mais plus prosaïques *a priori* : des plans de travail, des budgets, des listes d'indications au laboratoire pour le montage négatif ou le mixage, des notes de frais d'un voyage aux États-Unis, la correspondance avec les distributeurs américains sur la disponibilité des copies, le sous-titrage ou l'établissement des contrats, etc. Ces documents forment pour le chercheur la base possible d'un travail à venir de critique génétique proprement cinématographique – même s'ils restent ici bien sûr incomplets pour la description du processus de fabrication dans son intégralité. Leur présence est aussi une conséquence directe de la conception straubienne du matérialisme, par laquelle la dimension politique s'intègre non seulement dans le rapport à la matière du film et à la matérialité du monde, mais en outre dans l'attention à la concrétude des processus de fabrication, à l'organisation pragmatique du métier de cinéaste. Combien d'autres auteurs de films ont-ils précisé publiquement qu'ils paient leurs collaborateurs chaque semaine à l'avance, parce que payer après le travail effectué est une hérésie ? D'autre part – comme je l'avais suggéré déjà dans la recension de l'édition française des *Écrits* dans ces mêmes pages – la présence de ces documents dans un recueil d'écrits d'artistes renvoie plus particulièrement à l'apport de Danièle Huillet : la plupart de ces documents sont de sa main, constituent son « domaine » dans la division du travail dans le couple, et participent pleinement de sa conception de l'écriture comme acte de précision, de finesse et d'humilité. J'ai déjà cité ail-

leurs les beaux passages où le jeune Georges Canguilhem affirmait son admiration pour Descartes en ce qu'il ne dédaignait pas « d'abaisser sa pensée » aux questions techniques les plus prosaïques et de les traiter « avec le même scrupule d'intelligence méthodique » que les problèmes de la plus haute philosophie : cette politique est exactement celle que montrent ces documents.

De fait, ces rétrospectives constituent effectivement un événement, d'abord car elles permettent de revoir parfois des films qui n'avaient pas été visibles depuis assez longtemps – nous ne comptons pas le visionnement de DVD comme un réel « accès au film » lorsqu'il s'agit du somptueux 35 mm de *der Tod des Empedokles* ou *Operai, contadini* par exemple, dont le numérique réduit à presque néant les frémissements qui en sont le cœur même. Alors bien sûr, les choses étant ce qu'elles sont, ces restaurations, même aboutissant parfois à des copies film, sont tout de même passées par des numérisations, 2k pour le 16 mm ou 4k pour le 35 mm, avec tous les problèmes de restauration que cela pose (et que décrit un peu Barbara Ulrich dans Fendt, pp. 212-213), et avec les transformations perceptuelles que cela entraîne. On ne semble plus guère imaginer, autrement que chez quelques archivistes obstinés, qu'une restauration pût s'effectuer par une chaîne strictement photochimique. Sans doute a-t-on perdu dans l'intervalle quelques expertises dans ce domaine ; peut-être également les matérialistes eux-mêmes en ont-ils un peu perdu le désir...

Ces rétrospectives font événement aussi dans l'histoire de la réception de l'œuvre de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub parce que pour la première fois, une rétrospective de leur œuvre commence en 1962 et s'achève en 2015, c'est-à-dire présente en un unique corpus l'ensemble des films produit par le couple d'une part et par Jean-Marie Straub seul d'autre part, après le décès de Danièle Huillet en 2006. Aucun des ouvrages ne constitue cette date en rupture ou en point de périodisation, au niveau du style, des méthodes, des thématiques ou du contexte de travail (géographique par exemple). C'est la continuité qui est présupposée.

L'ensemble de ces deux livres constitue donc une sorte de catalogue de la rétrospective. Celui dirigé par Sally Shafto présente une nouvelle édition des *Écrits* des cinéastes, dans la suite des précédentes – notamment l'espagnole *Escritos* (dir. Manuel Asín, Barcelone, Intermedio, 2011), la française *Écrits* (dir. Philippe Lafosse et Cyril Neyrat, Paris, Independencia, 2012), et dans une moindre mesure la brésilienne (dir. Ernesto Gougain et Fernanda Taddei, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2012). Par rapport à la française qui nous concerne plus directement, les partis pris sont on ne peut plus différents (ordre strictement chronologique des textes, ajout de certains entretiens), et le travail d'une tout autre ampleur (inclusion de textes rares voire inconnus, comparaison des versions précédemment publiées, rétablissement de nombreuses sources et citations par un appareil critique assez important, compendium des éditions précédentes des écrits, etc.). Certains aspects restent néanmoins communs, ainsi la décision d'exclure les scénarios de ces *Writings*, alors qu'ils constituaient historiquement l'un des aspects importants des publications écrites signées par Huillet et Straub, depuis leur parution en diverses revues dans les années 1960 et 1970 et recueillies en livres (par Riccardo Rosetti en 1984 et Adriano Aprà en 1992) – mais bien sûr, cela eût rendu l'entreprise pratiquement impossible. Cette parution anglaise devient incontestablement l'édition de référence des écrits de Huillet et Straub – posant en retour le problème de la traduction, énoncé clairement par Shafto dans son introduction, car d'une part si Huillet et Straub ont publié en plusieurs langues (italien, allemand, français), ils ne l'ont pas fait en anglais, et d'autre part on connaît la singularité de leur rapport à la traduction, qui contraint quelque peu les âmes bénévoles désireuses de diffuser leurs propos dans des langues autres.

Quant à Ted Fendt, ainsi qu'il le raconte dans sa préface, son ouvrage est né de conversations avec Barbara Ulrich, et du constat commun « qu'il manquait un livre qui comblât un ensemble de lacunes diverses, quelque chose d'englobant et

qui reprenne les fondements » des films et des méthodes de travail des cinéastes, quelque chose qui ne soit pas « interprétatif ou théorique, professant la *seule manière* de voir les films » mais plutôt qui donne des faits et des détails, une sorte de « dictionnaire » (p. 5).

La perspective est ici assez clairement énoncée : il s'agit d'abord de rendre le cinéma de Huillet et Straub *accessible*. Ce que l'existence et la forme du livre de Fendt révèlent, c'est la nécessité de reconstruire aujourd'hui autour des films de Huillet et Straub un contexte qui en permette la lisibilité. L'ouvrage ne cherche pas à proposer des pistes de recherche nouvelles – même si certainement, ce qu'on y lit peut suggérer au chercheur des directions à explorer – : il semble que le temps ne soit plus à l'innovation théorique, l'urgence étant d'abord au rétablissement d'un cadre dont on pense qu'il a totalement disparu de la culture. La génération de spectateurs à laquelle s'adresse la rétrospective n'a jamais lu de critique des films de Huillet et Straub, ne sait pas qui ils sont, ni leurs parcours ni les origines des principes qui fondèrent leur travail. Si le couple fut pendant les années 1970 au point focal des débats autour d'une géopolitique du cinéma – les Nouveaux Cinémas, le « brechtisme », le son direct, Marx et Mao, la décolonisation des sociétés et des esprits, etc. – qui était la langue commune d'une certaine cinéphilie parcourant les revues – les *Cahiers*, *Screen*, etc. – ou les cours d'une discipline universitaire en formation, cette langue est aujourd'hui considérée comme morte et pratiquement incompréhensible – un latin d'église voué aux minuties et arguties scolastiques. Ce décalage était déjà apparu dans le contexte francophone en 2001 lors de la rétrospective *Cinéma et politique* et des débats autour de l'entretien de Huillet et Straub avec François Albera alors censuré par le Centre Pompidou qui l'avait commandé – entretien qui depuis sa censure est l'un des plus fréquemment republiés des cinéastes, repris ici encore en traduction anglaise (Fendt, pp. 109-125). Les attaques pour supposé « antisémitisme » publiées alors par Olivier Séguret dans *Libération* n'étaient possibles

que dans une ignorance totale non seulement de l'œuvre passée du couple, mais aussi de tout un cadre conceptuel brechtien qui sous-tendait naturellement ces propos pour les auteurs comme pour le lecteur – l'évidence qu'on ne peut condamner le fascisme sans condamner aussi la barbarie capitaliste qui le rend possible, affirmation brechtienne citée jadis dans *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1972) et qui apparaissait en ce temps comme l'un des fondements d'une compréhension politique possible de Huillet et Straub. Les récentes réactions épidermiques de refus complet de leur cinéma apparues encore au moment de *Chacals et arabes* (citées par Claudia Pummer dans Fendt, p. 95) – qui reprennent les arguments classiques qu'on leur a toujours opposés : « littérature illustrée », pas vraiment du « cinéma », etc. – confirment ce sentiment que c'est toute la tradition critique, tout le cadre d'intelligibilité de cette œuvre qui se sont effondrés, sans laisser même de traces.

Il est apparu alors aux organisateurs qu'il fallait redonner pied à une nouvelle génération de spectateurs (potentiels) devant ces films, et les deux ouvrages poursuivent explicitement ce but. Celui dirigé par Ted Fendt, publié en anglais à Vienne dans la collection conjointe de Synema et du Film-museum autrichien (dont il profite des collections pour les illustrations), est encadré par deux longs textes inédits : le premier de Claudia Pummer, « (Not Only) for Children and Cavemen : the Films of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet » (pp. 7-95) propose un parcours général de l'œuvre ; le dernier de Ted Fendt, « Dividing Lines : the Distribution and Reception of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet's Films in the English-Speaking World » (pp. 185-209) réalise comme l'indique son sous-titre un bilan de la circulation des films aux Etats-Unis et en Angleterre. À ces deux contributions s'ajoutent la reprise du grand entretien avec François Albera déjà évoqué, quelques traductions de textes plus courts – un bref et bel hommage à Danièle Huillet par Harun Farocki et une critique de *Où gît votre sourire enfoui?* de Pedro Costa par Jean-Pierre

Gorin –, une contribution plus personnelle du cinéaste John Gianvito, un recueil de propos de leurs collaborateurs (techniciens et acteurs) sur leurs méthodes de travail, et une note finale de Barbara Ulrich sur la restauration des films pour la rétrospective.

Le premier intérêt de l'ouvrage pour le lecteur francophone est aussi ce qui en constitue peut-être l'une des limites, à savoir sa perspective délibérément anglophone. Celle-ci est confirmée par le texte final de Ted Fendt et la bibliographie qui achève le livre et se restreint à la langue anglaise. Cette orientation générale de l'ouvrage est intéressante en ce qu'elle montre des Huillet et Straub différents de ceux construits par l'histoire de la critique francophone (par exemple), et permet de comparer les moments-clés de la réception : quels films ont plu et lesquels ont fâché, quelles thématiques ont été privilégiées à quel moment, etc. Les problématiques politiques notamment se sont déployées de manière spécifique dans la critique et la culture anglo-saxonnes, où *modernisme* et *matérialisme* en sont venus à signifier des choses un peu différentes des contextes européens continentaux, et le *décalage* – pour reprendre la notion proposée par Dudley Andrew – est d'autant plus sensible pour nous que si le couple a été impliqué, à divers moments cruciaux, dans les milieux cinématographiques et politiques allemand, italien et français, il ne s'est guère tourné vers ce monde-là. Ce contexte critico-politique se double d'un fonctionnement différent de la circulation des films, qui apparaît en creux dans le texte de Fendt. En effet, il rappelle (p. 202) que « le paysage de la distribution et de l'exploitation du cinéma s'était radicalement transformé à la fin des années 1980 », notamment en ce que « les locations hors des salles commerciales diminuaient et continueraient à diminuer pendant les années 1990 tandis que la distribution des films en vidéo [...] augmentait exponentiellement ». Dans le cadre étasunien, le cinéma de Huillet et Straub circulait presque uniquement – hormis les festivals – dans les circuits de ciné-clubs, universitaires principalement, donc en copies 16 mm (il a fallu parfois contretyper en

16 mm des copies 35 mm issues elles-mêmes de gonflages de négatifs 16 mm). L'arrivée de la vidéo a porté un coup fatal à ce réseau, faisant de fait perdre aux films de Huillet et Straub et à toute une cinématographie « minoritaire », « d'art », etc. toute possibilité d'accès à un écran, à des salles, à un public. L'arrivée de la vidéo n'a pas été une solution – aucune copie vidéo de films de Huillet et Straub n'a existé avant longtemps, encore moins circulé dans le réseau commercial. La transition du film à la vidéo a été, dans ce système et pour ces cinéastes, une catastrophe majeure.

La perspective anglophone se ressent également dans le texte de Pummer, qui appellerait d'amples commentaires en même temps qu'il les déjoue d'emblée par son apparence de neutralité didactique et son ambition à la fois excessive et modeste d'un simple survol synthétique de l'intégralité de la production straubienne – soit quelque quarante-six films. D'emblée par exemple est posée une sorte d'évidence : Straub est un cinéaste de la Nouvelle Vague. Il a côtoyé Truffaut, travaillé avec Rivette, commencé comme critique et programmeur de ciné-club, défendu Hitchcock et Nicolas Ray, etc. Et Straub est bazinien puisque la Nouvelle Vague était bazinienne. Huillet est également annexée au mouvement par affinité de goût – elle rend copie blanche au concours de l'IDHEC par mépris pour Yves Allégret, dont on demandait d'analyser *Manège* – et par son intérêt fondateur pour le cinéma ethnographique, que Pummer associe à l'influence cruciale de Rouch sur la nouvelle génération française. Pour Pummer ainsi, *Chronik der Anna Magdalena Bach* réfère de manière évidente à *Chronique d'un été* de Rouch et Morin. Bien sûr, l'auteure admet que l'écriture et les thèmes straubiens s'écartent d'emblée des pratiques du groupe ; mais c'est pour les rapprocher du groupe « rive gauche », moins la proximité avec le Nouveau Roman (alors que d'ailleurs Straub avait envisagé d'adapter *la Modification* de Butor...), hormis le lien avec Duras, qu'elle associe à cette « rive gauche » (Fendt, pp. 12-13).

Or pour l'historiographie française, l'appartenance de Jean-Marie Straub à la « Nouvelle Vague » n'a

jamais été réellement envisagée, malgré les proximités énoncées, dont certaines sont réelles. Straub serait plutôt éventuellement perçu comme faisant partie d'une deuxième génération, avec Moulet ou Comolli. Quant à Huillet, si elle a souvent redit son désir initial de cinéma ethnographique, rien ne laisse penser que Rouch – dont *les Maîtres fous* n'est sorti qu'en 1955 – y joue un rôle décisif. De manière intéressante, Sally Shafto corrige nettement ce lien avec la Nouvelle Vague dans les *Writings*. Si elle reconnaît que les premières critiques de Straub se situent clairement dans la ligne *auteuriste* qui émergeait tout juste (les critiques qu'il publia datent de 1954-55), elle instaure immédiatement une distance d'une part en rappelant que Straub lui-même montra peu d'intérêt pour les « marivaudages » décrits par ses contemporains (pp. 18-19), et d'autre part en remplaçant l'œuvre straubienne dans un cadre défini plutôt par l'admiration pour Bresson, Dreyer, ou le premier Antonioni – Straub avait écrit une longue analyse aujourd'hui disparue de *Cronaca di un amore*, référence plus sûre pour *Chronik der Anna Magdalena Bach*. Shafto de plus déplace Huillet et Straub vers un autre mouvement en publiant – pour la première fois dans un recueil des écrits des cinéastes – le Second Manifeste d'Oberhausen (pp. 63-64), co-signé notamment avec Peter Nestler et le « Groupe de Munich » (R. Thome, K. Lenke, M. Zihlmann...) en 1965. C'est donc plus sûrement dans le nouveau cinéma allemand que Huillet et Straub auront, un moment, trouvé une place – ce moment fût-il court, le couple s'installant finalement en Italie dès la fin des années 1960...

Le *décalage* entraîné par la perspective anglophone est en partie lié à une distance géographique, qui entraîne une autre perception des rapports. Il déplace par ailleurs certains enjeux par la mobilisation d'une tradition de réception critique et académique tout autre : les textes fondateurs européens (de Narboni, Aprà, Farocki, Biette, Albera, Seguin...) ne sont jamais cités – à l'exception de Daney –, tandis que les références majeures deviennent Richard Roud, Barton Byg, ou Tag Gallagher. L'effet de dépaysement – relatif – est

stimulant, mais on regrette un peu que ces enjeux de réception ne soient pas développés plus avant. Notamment, la question féministe n'est pas du tout abordée par Claudia Pummer. Shafto ne fait pas non plus référence aux quelques textes qui ont abordé les Straub sous cet angle, mais elle insiste sur la difficulté pour une femme de se rêver cinéaste dans les années 1950 comme sur le peu de cas qui est fait d'elle au moins dans les premières années de la réception de leurs films (*Writings*, pp. 16-17). Ce point fut néanmoins compliqué car ils n'ont pas tout de suite cosigné entièrement les films au générique, contrairement à ce qu'écrit Shafto (p. 17) : *Non réconciliés* par exemple est un film « de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », mais comporte un carton « réalisation » où Straub seul est mentionné, Huillet apparaissant comme co-auteur du découpage et directrice de production. Dans les textes en outre, comme dans les entretiens de l'époque, le couple conserve cet écart de position : Straub, justifiant la forme des films, disait et écrivait « je », tandis que Huillet parlait volontiers tard encore des « films de Jean-Marie » (ou des « films de Straub »). Exemplairement, la « Présentation de *Non réconciliés* » écrite par Straub en 1966 commence par « *Machorka-Muff*, mon premier film », tandis que la « Présentation de *Non réconciliés* à la RAI » de 1972 débute avec « *Nous* avons commencé à faire ce film en 1964 » (souligné par moi). Dans l'édition française des *Écrits*, les deux textes se suivaient (pp. 43-46 et 47-49) ; dans les *Writings*, ils retrouvent leur écart chronologique de six années (pp. 84-88 et 132-135), qui permet de mesurer plus précisément ces évolutions. Le premier texte publié signé par Danièle Huillet, dans le numéro 231 de *Filmcritica* en 1973 s'intitule bien « Filmografia di Jean-Marie Straub » – c'est d'ailleurs en cela aussi un texte magnifiquement *huillettien*. Shafto attribue l'indifférence apparente de Huillet à ces problèmes de reconnaissance à sa « silencieuse confiance en elle » ; nous croyons plus volontiers qu'elle n'a longtemps pas cru devoir être une « artiste ». Ce *décalage* renvoie à un autre encore, qui concerne plus largement la question politique. Ce

peut être lié à la tradition anglo-saxonne, comme au déplacement vers le milieu de l'art ou simplement à un état contemporain des études cinématographiques et de la critique, mais le texte de Pummer notamment tend à nettement dépolitiser l'œuvre de Huillet et Straub, en la présentant comme une entreprise formelle autonome, sans référence ni aux contextes idéologiques contemporains, ni aux traditions philosophiques plus ou moins lointaines engagées par les cinéastes, ni au discours des films eux-mêmes. Marx n'est jamais évoqué, ni Walter Benjamin – Benjamin ne l'est pas non plus par Sally Shafto dans son introduction, alors que la problématique de la traduction chez Huillet et Straub, centrale dans son introduction, provient pour eux certainement de là pour une large part. Brecht est évoqué par Pummer seulement pour l'adaptation des *Affaires de Jules César* dans *Geschichtsunterricht* (1972), mais l'ensemble massif des débats autour de la question brechtienne dans les années 1970 – débats qui furent vifs aussi dans le monde anglophone, comme en témoigne exemplairement le livre de Martin Walsh *The Brechtian Aspect of Radical Cinema* (1981) – n'apparaît pas, Pummer semblant même dégager d'un revers de main ce problème pour avancer (p. 37) que le matérialisme straubien doit plus à Bazin et Truffaut qu'au dramaturge allemand ! Or le positionnement tacite ou explicite de Huillet et Straub dans tous ces débats fut structurant pour leur œuvre. Le choix de Hölderlin par exemple renvoie non seulement au fait qu'il formula ce qui reste pour Jean-Marie Straub l'une des formes ultimes d'une « utopie communiste », mais aussi à toute une tradition de réflexion autour de la langue du dernier Hölderlin, de sa place dans la culture, et de ses implications politiques, qui marqua notamment la gauche allemande, entre disons Benjamin et Heidegger. La reprise par Brecht de l'*Antigone* dudit, juste après-guerre à son retour en Suisse, est évidemment cruciale pour Huillet et Straub, réalisant le film au moment de la première guerre du Golfe... De même, Pummer consacre une partie (pp. 39-52) à ce qu'elle nomme, reprenant une formule

classique des études straubiennes, la « trilogie juive » (*Einleitung...*, *Moses und Aron* et *Fortinil Cami*), mais l'expression se trouve là complètement incompréhensible, car jamais dans son analyse des films – par ailleurs pertinente sur les questions de méthode, de forme, etc. – n'intervient la problématique de la judéité, ni aucun enjeu lié à la culture juive, etc.

Sans doute une part de ces *décalages* tient aussi à la distance physique que les spectateurs anglo-saxons ont pu avoir avec les cinéastes eux-mêmes. En France, en Italie, en Allemagne ou en Suisse, les films de Huillet et Straub ont toujours été accompagnés de leurs réalisateurs, de leurs corps, de leurs voix. Dans une mesure moindre que Godard sans doute mais d'une manière un peu similaire, « les Straub » ont été connus d'une frange de cinéphiles pour leur verve, leurs « coups de gueule », leur radicalité politique affichée, dans les nombreux entretiens publiés et dans les séances avec débats, au moins autant que pour leurs films. Mais de ce fait, les spectateurs arrivaient devant les films avec des outils qui pouvaient orienter leur perception, une connaissance même vague des contextes et des enjeux. Et dans ce cadre, la publication française des *Écrits* avait un statut différent : elle montrait autre chose que ce qui était bien connu, leur parole. Les éditeurs Philippe Lafosse et Cyril Neyrat pouvaient écrire dans leur préface que le livre amenait « ainsi au jour un ensemble consistant, méconnu » (p. IX). La question de l'oralité est on le sait fondamentale chez eux : les écrits font voir autre chose. Mais les *Writings* ont de fait une autre tâche, plus large, et Shafto a ainsi pu intégrer certains des entretiens parmi les plus importants – comme d'ailleurs il est relativement fréquent dans les éditions d'écrits d'artistes, ensemble dans lequel Shafto place explicitement son travail, ceux de Gerhard Richter ou de Robert Morris mentionnés en exemples (p. 2). Cette absence de la parole des cinéastes dans l'espace de réception des films, ainsi sans doute que là encore le déplacement de ces propos vers le public contemporain des musées et le monde anglo-saxon, joue probablement un rôle dans les précau-

tions que doivent prendre les deux ouvrages vis-à-vis de la violence politique dont sont capables Straub et Huillet. Dans le livre de Fendt, le cinéaste John Gianvito exprime longuement son admiration pour le couple, mais aussi sa réticence, sinon son refus, au moment où Straub se déclare « terroriste » (p. 151). Il est clair que la période ne se prête guère à un usage subversif de ce terme... Gianvito cite alors d'autres entretiens, afin d'explicitier sans pour autant justifier ou même comprendre les enjeux réels de sa position. Shafto, elle, évoque la question dans une section de son introduction intitulée « Colère rhétorique, ou "seule la violence aide, où la violence règne" » : elle ne recule pas devant l'inclusion de textes très violents, depuis la retranscription de la célèbre altercation entre Straub et Philippe Quéau au *Cercle de minuit* en 1997 jusqu'à leur lettre de soutien aux militants encore emprisonnés d'Action directe en 2004. Mais sans doute, en France aussi aujourd'hui ces propos, s'ils étaient *entendus*, demanderaient également à leurs propagateurs quelques précautions oratoires...

Dernier problème, posé notamment par le texte de Claudia Pummer, et qui nous ramène peut-être plus directement aux enjeux de 1895. Son essai est en effet pris dans une contradiction intéressante : comment peut-on faire l'histoire d'une œuvre que l'on considère comme sans histoire ? L'auteure comme la plupart des commentateurs de Huillet et Straub appréhende leur travail d'un bloc, comme si tous les principes avaient été en place dès le début, comme si aucune évolution stylistique ne pouvait être constatée, comme si elle n'était pas historiquement construite, par évolution interne et par réaction aux éléments extérieurs. Cela se joue dans l'écriture même : si Pummer raconte les éléments biographiques entourant les films au passé, elle décrit fréquemment les traits formels dans un présent à valeur universelle. Ainsi par exemple, « les films de Straub-Huillet manquent également de l'exubérance anarchique spécifique des débuts de la Nouvelle Vague » (p. 13). Est-ce réellement le cas à chaque moment de l'histoire de leur œuvre ? À la

même page, elle écrit, cette fois au passé, que « néanmoins, Straub-Huillet partageaient avec de nombreux cinéastes de la Nouvelle Vague le goût des plans longs ». Mais les plans longs ne caractérisaient certainement pas l'écriture de Huillet et Straub à leurs débuts – ce qui frappa dans *Nicht Versöhnt*, c'est plutôt au contraire la rapidité du montage. Pummer assemble les films par groupes pour structurer son texte; mais elle se refuse à toute périodisation, ne suivant pas la chronologie et intégrant *Corneille-Brecht* (2009) avec *Othon* (1969), ou *Von Heute auf Morgen* (1996) avec *Moses und Aron* (1974), sans jamais problématiser l'écart temporel – l'écart *historique* – entre ces productions. Elle évoque néanmoins des évolutions de méthode; mais cette ébauche d'historicisation se trouve annulée par un usage systématique de termes comme « *foreshadowing* » (« présageant », pp. 29, 72...) ou « *anticipates* » (« anticipe », p. 50...). Ce qui devient était déjà là; ce qui disparaît y est encore; ce qui se transforme reste tel qu'en lui-même. On ne sait trop si cela tient d'abord au fait que la réception de l'œuvre de Huillet et Straub a insisté sur les partis pris des cinéastes au point de masquer ce qu'a été la réalité exacte des films, ou plutôt à une historiographie contemporaine se refusant décidément au *geste* de la périodisation, comme le décrivait déjà Panofsky au début de *Renaissance and Renascences*. Il pourrait y avoir là en tout cas un enjeu d'une réarticulation du rapport entre esthétique et histoire. Il faut noter pour finir que ces deux ouvrages comportent des filmographies riches et précises, initiative suffisamment rare pour être soulignée. Mais là encore, ce n'est pas un hasard: Danièle Huillet elle-même avait donné l'exemple.

Benoît Turquety

VIENT DE PARAÎTRE

Carole Aurouet, *Desnos et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2016, 112 p.

Portée longtemps par les seuls spécialistes du cinéma expérimental tel P. Adam Sitney (*Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, 1990), l'étude des relations entre écrivains et poètes modernistes et cinéma a repris récemment son essor avec Christophe Wall-Romana (Cf. *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry, 1890-2008* (2012)). C'est dans ce contexte qu'est éditée en France une série de petits livres qui envisagent les rapports entre un écrivain et le cinéma (Aragon, Breton, Brunius, Fondane, Michaux, Queneau). Cet ouvrage de Carole Aurouet est l'un d'eux. Spécialiste de Prévert et familière des avant-gardes, l'auteure éclaire les liens de Desnos avec le nouveau moyen d'expression. L'écrivain, qui a consacré de nombreux articles au cinéma (réunis à deux reprises chez Gallimard depuis les années 1970), a rédigé aussi des « ciné-textes » dans lesquels il cerne le type de film qu'il aimerait visionner sur les écrans des salles obscures, participant de ce « genre littéraire » particulier de ciné-écriture qu'inaugurèrent Apollinaire et Cendrars et qui fit florès dans les années 1920.

Michel Cadé (dir.), *Le cinéma s'affiche en grand*, Arles, Arnaud Bizalion, 2015, 95 p.

Michel Cadé (dir.), *1892-1929. L'affiche invente le cinéma*, Arles, Arnaud Bizalion, 2016, 95 p.

Deux volumes au format à l'italienne liés à deux expositions qui se sont tenues à Perpignan sous l'égide de l'Institut Jean-Vigo (avec le soutien du CNC), à partir de ses collections d'affiches de cinéma. On reviendra sur ces deux ouvrages – dont il faut d'emblée souligner la qualité d'impression et l'intérêt des textes de présentation dus à des archivistes, un restaurateur et des historiens – dans un prochain numéro qui publiera un dossier sur l'affiche de cinéma, terra largement incognita en