

OUVRIERS, PAYSANS ET LA PRATIQUE DES DIFFÉRENTES ÉDITIONS DANS LE CINÉMA DE STRAUB-HUILLET

Giulio Bursi, Università di Udine

Versions/éditions

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ont développé, pendant leur longue carrière, une pratique de montage de différentes *éditions* d'un même film, qu'ils font circuler dans des copies qui ont le même titre et le même ordre de plans, mais dont les variantes proviennent principalement des différentes prises d'un même plan. Ces *éditions* sont d'habitude reconnues par le public et la critique comme des films raisonnablement identiques entre eux, ou du moins comme des films qui ne présentent pas de *variantes substantielles*. Or ce sont les auteurs eux-mêmes qui les ont diversifiées, qui les ont montrées au fil des ans comme s'il s'agissait de films indépendants, et qui les ont traitées, distribuées, vendues en tant que telles : deuxièmes, troisièmes, quatrièmes éditions, qui ont donc la même *autorité textuelle* que les premières. Aucun de ces films ne destitue l'autre ni n'en compense les éventuels déséquilibres. Chaque édition apporte des innovations indifférentes au niveau de l'*autorité des leçons*¹ ; chacune d'entre elles a sa propre autorité et sa propre indépendance, mais chacune existe aussi avec les autres et naît à partir du travail des éditions précédentes. Depuis des années, les deux auteurs distribuent, montrent et commentent dans des débats publics chacune de ces éditions, non seulement comme légitimement autonome, mais comme l'accomplissement esthétique et politique de leur travail. Les Straub construisent ainsi des copies uniques, comme des tableaux ou des statues, qu'ils donnent ensuite aux cinémathèques ou aux institutions, au lieu de simples contretypes.

Même si elle ne figure pas dans le projet initial de leurs films, cette pratique est devenue, dans les vingt dernières années, l'une des marques les plus reconnaissables, les plus visibles, mais peut-être les moins discutées de leur travail. Les rebuts des nombreuses répétitions d'un même plan, destinés au début de leur carrière à la destruction, se transforment progressivement en un projet *éditorial*. En 2005, pour *Une visite au Louvre* (2004), Straub et Huillet demandent de montrer deux versions du même film dans une seule séance. Ce geste n'est pas seulement une provocation à la distraction, à l'impatience du public, mais une invitation à jouir des différences, un partage de la perception avec les spectateurs et aussi une école d'accroissement de la perception.

Mais venons-en au terme que nous proposons d'employer, *édition*, contrairement à celui utilisé par les Straub, *version*, qui nous semble trop imprécis pour décrire les changements que les deux cinéastes apportent à leur œuvre dans les différents montages².

L'idée nous vient de Michele Canosa qui, dans son article « Per una teoria del restauro cinematografico »³, expose quelques grands exemples de *variantes d'auteur* dans l'histoire du cinéma. En évoquant notamment *La Mort d'Empédocle ou Quand le vert de la terre brillera à nouveau pour vous* (*Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem euch*

erglänzt, 1987), Canosa parle de quatre « éditions différentes ». N'étant pas en présence de corrections, de déplacements, de déséquilibres à distance, de dégrossissement de l'expression, de suppression sans substitution, d'erreurs ou d'autres changements, mais de quatre montages négatifs et de quatre mixages, donc de quatre films de durée variable, il propose de les faire entrer dans la catégorie des *variantes substitutives*, c'est-à-dire des « nouvelles expressions d'autres expressions déjà valides ». La catégorie est perméable puisqu'elle comprend, par exemple, les versions sonorisées comme les versions muette et sonore de *Chantage* (*Blackmail*, 1929) d'Alfred Hitchcock⁴.

En général, nous préférons appeler *versions* les films qui portent en eux des changements dans le contenu, dans les interprètes, dans l'équipe technique, qui impliquent « l'élimination ou l'adjonction de parties par rapport à une autre version distribuée précédemment ou en même temps »⁵, donc des films qui arrivent à être *concurrents* entre eux.

Au contraire, dans le cas des Straub, nous nous trouvons devant différentes *éditions* d'un même film *non concurrentes* entre elles, mais qui apportent une *qualité* (et non pas une quantité) de variantes, qui créent et vivent à l'intérieur de leur *phénoménologie des variantes*.

Enfin, le fait de privilégier les mots *éditeurs* et *éditions* n'est pas seulement une provocation envers Straub qui n'utilise pas et ne veut pas utiliser ce terme. *Édition* vient du latin *editio-onis*, « publication », et d'*edere*, « publier », mais aussi « donner le jour » (dans sa définition, c'est précisément la publication du texte, qui depuis l'invention de la presse se produit normalement avec des procédures typographiques aptes à en garantir une multiplicité d'exemplaires, parfois avec une introduction de modifications dans les tirages suivants).

Straub et Huillet ne reprennent pas en main leurs films pour les corriger, innover, ou pis encore les améliorer. C'est une pratique qui s'inscrit dans un autre type de retour, celui qu'ils opèrent sur leurs auteurs préférés, pour mieux les comprendre, pour développer une intimité qui permette d'illuminer leurs textes⁶.

Le matériau brut de leurs films (les premiers positifs, ou les rushes, sur lesquels ils travaillent) est réélaboré jusqu'au bout, notamment pour ne pas jeter, comme ils le disent eux-mêmes, le travail des acteurs et de l'équipe. Avec les Straub, nous sommes devant un type d'édition qui n'est pas fondée sur des raisons commerciales, de censure, de production, de distribution, et ainsi de suite, ni sur les concepts de *concurrence*, d'*innovation*, de *première* ou *dernière volonté de l'auteur*, de *vulgarisation* : les variantes sont voulues par les auteurs, et même, elles sont recherchées à travers une longue et minutieuse préparation du travail, qui leur permet le luxe extrême de ces épiphanies. L'idée est celle d'être *surpris* du résultat de son propre travail, de ne pas faire d'autopsies sur la matière inerte⁷.

Si l'attention envers les sources littéraires comme envers chaque petit détail, depuis le travail de préparation jusqu'au contrôle de chaque copie, est une des particularités les plus emblématiques de leur façon de faire du cinéma, l'acquisition progressive et le développement de cette technique de réélaboration a transformé chacune de ces pratiques, et a partiellement modifié leur travail sur le plateau, à la table de montage, avec les acteurs et avec les techniciens. C'est ainsi tout leur cinéma qui en a été changé.

La naissance d'une méthode

De 1962 à 1983, de *Machorka Müff* à *Amerika*, *rapports de classe* (*Klassenverhältnisse*), Straub et Huillet travaillent ensemble sur quatorze films, en montant pour chacun d'entre eux une seule *version*, qui sera ensuite sous-titrée sous leur supervision pour les copies à distribuer à l'étranger.

À partir de *La Mort d'Empédocle*, les Straub travaillent de façon différente. En 1986-1987, en transformant la possibilité qui leur est donnée d'enseigner le cinéma en une activité pratique/critique sur les matériaux en présence des étudiants, ils réalisent quatre montages différents de ce film (le deuxième est sous-titré en français, en italien et en anglais). En 1988, ils achèvent de nouveau quatre montages de *Noir Pêché* (*Schwarze Sünde*, 1988) (le deuxième est sous-titré en français et en italien), et, en 1991, ils effectuent deux montages d'*Antigone* (*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* (*Suhrkamp Verlag*), sous-titrage en français du second par Danièle Huillet elle-même). Plus récemment, rappelons que les trois montages de *Sicilia !* datent de 1998, les deux montages d'*Ouvriers, Paysans* (*Operai, contadini*) de 2000, et qu'un troisième a été réalisé au Département de Musique et Spectacle/DAMS de l'université de Bologne en 2001. En 2002, trois montages d'*Humiliés* (*Umiliati*) sont exécutés (sous-titrages français et allemand l'année suivante), en 2003 deux montages d'*Une visite au Louvre* et enfin deux de *Ces rencontres avec eux* (*Quei loro incontri 1947-2005*), film présenté en compétition au festival de Venise en 2006.

Le procédé n'est pas appliqué à *Du jour au lendemain* (*Von Heute auf Morgen*, 1997), film assez différent des autres et entièrement tourné en studio. Même après la mort de Danièle Huillet en 2006, deux éditions du *Genou d'Artemide* (*Il ginocchio di Artemide*, 2008) ont été réalisées ainsi que deux montages très différents d'*Itinéraire de Jean Bricard* (2009) et deux éditions de *Le Streghe, femmes entre elles* (2009).

En 1987, Jean-Marie Straub écrit une lettre à Louis Seguin où il évoque le travail sur *Empédocle* qu'il vient d'achever⁸ :

Nous devons aux Hambourgeois [...] une participation financière décisive. Aux Hambourgeois (donc à l'Allemagne de l'Ouest !) nous avons fait le plus beau cadeau que nous pouvions : un négatif original (troisième version) de notre film tiré du poème tragique La Mort d'Empédocle de Friedrich Hölderlin [...].

Comme pour la première et la deuxième version, la troisième version du film consiste aussi en 147 plans se succédant dans le même ordre et également répartis en 7 bobines. Les plans – blocs inséparables d'image et son non-interchangeables – sont les mêmes dans les trois versions, mais chaque version consiste en deux prises (takes, claps) différentes, autres, de ces plans : plus ou moins ensoleillées, plus ou moins venteuses ; et ces prises furent – au début et à la fin – montées plus ou moins serré, selon ce qui arrivait ou n'arrivait pas – dans l'image ou autour de l'image – dans le son : tension, détente, soupir, regard, mouvement, mouvement du vent, changement de lumière, papillons, gazouillements d'oiseaux, croassement de corbeaux, souffles de vent... proches ou lointains.

Les différences de longueur entre une bobine d'une version et la bobine correspondante d'une autre version atteignent jusqu'à 13 mètres. Pourtant la longueur totale de chaque version n'est pas énormément différente : 3 629 mètres, 3 618, 3 601.

La plus courte est (par hasard) la version de Hambourg. Elle est aussi – par hasard – la plus contrastée, celle aux changements de lumière les plus nombreux mais la moins ensoleillée. La plus forte en couleurs – la plus sombre, aussi dans les sentiments, la plus dure peut-être. Et consiste – avec quelques exceptions de tout derniers claps, comme par exemple le plan 145 – en prises (takes) qui ne dépassent guère la treizième : le chiffre moyen de notre moisson sicilienne. La première et la deuxième version par contre consistent en prises qui atteignent le 36e clap : presque toujours les dernières ou les avant-dernières (ou les avant-dernières ou les dernières !) prises de notre moisson sicilienne.

Nous avons monté la version de Hambourg au Filmhaus de Friedensallee sur la table

Steenbeck de Gisela Stelly en mars 1987, pendant un séminaire avec environ 17 étudiants et étudiantes venant de Vienne, Münster, Bielefeld, Berlin, Munich et Hambourg. La première et la deuxième version, nous les avons montées seuls l'une derrière l'autre à la fin de l'été et en automne 1986 à Rome. Le négatif de la première version (la berlinoise) a été étalonné chez Luciano Vittori à Rome et y demeure déposé. Le négatif de la deuxième version, nous l'avons – au lieu, comme c'est l'habitude, de livrer au coproducteur français un contretype de la première version – apporté à Paris et fait étalonner là-bas à LTC à Saint-Cloud, où il demeure déposé. Des copies de cette deuxième version ont déjà été ou vont être encore sous-titrées en français, anglais et italien.

La première version (la berlinoise) était déjà connue dans le pays et à l'étranger comme la version du lézard, car dans cette version – pendant qu'Empédocle prend congé de ses trois esclaves – un lézard entre dans le champ qu'il traverse vers la gauche en montant deux marches. Maintenant on peut nommer la troisième version (la hambourgeoise) la version du coq, car ici – pendant les paroles d'Empédocle « tu en es / toi-même coupable, pauvre Tantale / tu as avili le bien sacré, tu as / avec une fierté insolente divisé la belle alliance / misérable !... » – on entend au loin un coq chanter.

Nous sommes très fiers, avec ces trois versions de notre film (et peut-être avec une quatrième – dernière ! –, que nous avons déjà tirée), d'avoir commis un attentat contre la reproduction de l'œuvre d'art à l'époque de la technique, mais – aussi – un attentat contre l'unicité de l'œuvre d'art. [...]

Nous devons les quatre versions au temps instable, extraordinairement changeant pendant le tournage jusqu'au 18 juillet sur l'île – et... à la préparation approfondie pendant un an et demi de nos acteurs et à leur patience. [...]

Jean-Marie Straub
20 août 1987

PS. Nous venons de finir le montage de la quatrième version.

En introduisant la lettre, Louis Seguin écrit :

Les précisions que donne plus loin Jean-Marie Straub sur les quatre versions de sa Mort d'Empédocle portent témoignage sur une circonstance unique de l'Histoire du cinéma. Elles présentent le cas d'un film multiple : il se divise parce qu'il inclut dans sa propre matière, jusqu'à la bouleverser, les accidents qui interviennent au hasard objectif de ses « prises ». Le chant du coq et le lézard, le souffle du vent et les variations de la lumière ne sont plus, comme le déplore l'habitude d'une certaine perfection, des obstacles, des scories et des remords, mais la marque imprévue et orgueilleuse de la substance. Le cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub affirme qu'il est bien un cinéma matérialiste par excellence ; il tient le pari jusqu'au vertige de l'émerveillement.

La matière n'est plus une ennemie ou une victime, un sujet qu'il faudrait abattre, soumettre ou exploiter. Elle s'ouvre à qui sait l'accueillir. Les métamorphoses du film reflètent, reprennent à l'envers, l'inachèvement du poème.

Le poème de Hölderlin eut une vie difficile : il y en eut trois rédactions différentes durant plus de vingt ans, toutes restées inachevées et jamais publiées par l'auteur qui abandonna complètement son texte. Le film est tiré de la première. Seguin continue ainsi :

Ici et là, l'écriture et le cinéma pénètrent et fouillent la profusion du texte, l'excès de l' « à dire » sur le dit, du visible sur l'image et de l'audible sur le son. Les quatre versions du film répètent autrement, au bout de leur finition, ce que disent les trois états du drame dans la rupture de leur inachèvement. Elles prouvent que la générosité de l'offre dérange les calculs de la demande. Elles dénoncent la satisfaction où le sens referme le piège de son unicité et où le théorique se fige dans le bon ordre de la théorie⁹.

La lettre de Straub parle d'elle-même. Pour les deux premières versions, les meilleures prises ont été utilisées : ce sont souvent celles qui ont été tournées en dernier ou en avant-dernier (parfois même après trente-trois prises). En revanche, dans la troisième, qui a été montée après les deux meilleures, on choisit des prises antérieures, tournées aux alentours de la treizième, si l'on compte le nombre de claps pour chaque plan. Straub utilise ainsi une métaphore agricole en se référant aux innombrables plans tournés : celle de la récolte, de la moisson.

Au début du choix des plans, on avait l'impression que pour chaque plan il y avait seulement une prise où il se passait quelque chose d'extraordinaire. Ensuite on a fini par en découvrir trois autres où il se passait aussi des choses extraordinaires. Seulement nous ne les avons pas remarquées au début parce qu'elles étaient moins évidentes. Notre esprit, en ce qui concerne le champ esthétique, est encore à la préhistoire¹⁰.

Sur le plateau, après avoir obtenu au moins deux excellentes prises de son et d'image, Straub détend l'acteur et lui demande d'en faire encore une de sécurité. C'est à ce moment-là que celui-ci se permet de prendre plus de risques en faisant une ultime prise. Straub procède de la même façon au montage : une fois que le matériel a été mis en sécurité avec une première édition excellente, il court plus de risques avec les suivantes, qui sont habituellement plus courtes, composées de prises limites, de fortes coupures sur le plan sonore, et de tout ce qui serait considéré par n'importe quel autre réalisateur comme des erreurs, des inconvénients, des raisons pour doubler ou substituer le son ambiant. On obtient ainsi différentes hiérarchies parmi les meilleures prises : les premiers choix concernent des prises peut-être plus propres, et avec moins de variables matérielles (bruits imprévus ou changements de lumière soudains), tandis que les deuxièmes, les troisièmes ou même les quatrièmes prises vont jusqu'à oser le chant d'un coq qui couvre la voix de l'acteur.

« Multiples », disait Seguin, mais pas dans le sens que nous entendons aujourd'hui lorsque nous étudions des *versions* dites *multiples*. Le terme, qui est à présent entré dans l'usage courant, a certainement une valeur, mais il nous semble partiellement impropre. L'idée à laquelle fait allusion Seguin est celle de multiple en art. Comme dans une édition numérotée, comme dans les multiples en art, chaque version, chaque copie semble identique, mais elle ne l'est pas. Par exemple, en gravure, on tire d'une même plaque soixante-dix épreuves qui sont « multiples » : ce sont les mêmes tableaux mais ils ne sont jamais parfaitement semblables. Chaque nouveau montage d'un même film se rapproche aussi de la pratique éditoriale de l'*émission* : quand, dans un même tirage, le typographe ou l'éditeur diffuse des quantités différentes de l'œuvre à une époque ultérieure, en changeant éventuellement le frontispice et/ou la couverture, on ne parle ainsi pas de nouvelle édition mais de nouvelle *émission*.

Ceux qui ont vu Straub-Huillet travailler dans une salle de montage, ne serait-ce que dans le film de Pedro Costa *Où gît votre sourire enfoui ?* (2001), ont sûrement assisté, entre la organisation rigide du travail et la méthode appliquée à la table de montage et au choix des matériaux, à une leçon exemplaire d'*édition* (ou d'*ecdotique*, qui est, en un mot, l'art de publier les textes).

Étude de cas : des Femmes de Messine d'Elio Vittorini à Ouvriers, Paysans de Straub-Huillet

À partir du mois de février 1947, Elio Vittorini publie en plusieurs épisodes, dans la revue *Rassegna d'Italia*, un des romans clés de l'après-guerre italien sous le titre *Lo zio Agrippa passa in treno*. Le texte sera ensuite revu et corrigé pour la première édition en volume, publiée par Bompiani en 1949, et éditée sous le titre *Le donne di Messina*. L'auteur retournera d'innombrables fois sur cette dernière rédaction jusqu'à la préparation, toujours pour Bompiani, en 1964, d'une troisième édition, cette fois définitive.

Dans la partie centrale de cette dernière édition, une sorte de chœur rassemble les témoignages des habitants du village. À partir de cette portion de texte (les chapitres XLIV, XLV, XLVI, et XLVII), Straub et Huillet tirent d'abord des découpages qui seront ensuite transformés, de 2000 à 2001, en trois éditions du film *Ouvriers, Paysans*, les deux premières montées en France, la troisième en Italie au Dams de Bologna.

Les Straub entrent en contact avec Vittorini bien avant qu'ils ne travaillent sur *Ouvriers, Paysans*. Le couple tourne en effet en 1998 *Sicilia !*, tiré du roman *Conversation en Sicile*¹¹ du même auteur. Ils entament avec ce film une trilogie qui se conclut avec *Le Retour du fils prodigue/Humiliés*, toujours tiré des *Femmes de Messine*. De 1996-1997 jusqu'à 2002, année de sortie de la troisième partie de la trilogie, les deux auteurs travaillent sans relâche sur l'écrivain.

Les chapitres des *Femmes de Messine*, dans sa troisième édition, sont recopiés à la main. Dès cette rédaction, les plans commencent à prendre forme. La totalité des monologues est reprise. Seules les parties descriptives, internes aux chapitres, mais extérieures aux paragraphes, sont supprimées. Des 4 chapitres et des 47 paragraphes sont extraits 3 mouvements et 67 plans (fig. 1). Vient ensuite la longue préparation avec les acteurs.

*Traduire pour nous c'est sub-vertir le texte écrit, le re-conduire à la culture orale, dynamiser ses interprétations gutenbergo-bureaucratique, journalistique, administrative, télévisée, découvrir avec le souffle des acteurs d'autres pauses (plus ou moins longues), d'autres détachements, d'autres liens, un autre rythme, une autre métrique (« les lois de l'esprit sont métriques », disait Hölderlin), pour aider l'acteur à devenir avec le texte, un corps glorieux*¹².

Quelques mois après avoir remis aux acteurs la copie dactylographiée du découpage, pour qu'ils puissent préparer un travail général de mémorisation, Straub et Huillet commencent les véritables répétitions au théâtre. Celles-ci ont lieu presque quotidiennement et se terminent au mois de mai. *Ouvriers, Paysans* sera présenté en tant que spectacle théâtral à trois reprises. Le travail, qui aboutit à une nouvelle *leçon* (dans le sens de la façon dont a été lu le texte) des chapitres XLIV-XLVII des *Femmes de Messine*, commence avec des lectures de textes par les cinéastes avec des groupes d'acteurs. De cet ensemble de lectures, Huillet tire une série d'annotations vouées, en premier lieu, à la constitution d'un texte *respiré*. Il y a avant tout la *prosodie* de la prose de Vittorini qui suit les pauses naturelles de la lecture. Puis chaque acteur, en gardant sa cadence propre, même dialectale, modifie son texte. Une nouvelle façon de poser les yeux sur les pages se définit ainsi : les Straub habituent les acteurs à aller à la ligne, à ritualiser les respirations qui étaient d'abord naturelles. Après une première lecture (et l'identification des premiers accros), on décide de la quantification des pauses ; un ou plusieurs signes verticaux indiquent la longueur de la pause que l'acteur doit soutenir avant de réciter la ligne suivante (fig. 2). La technique est connue au théâtre, et les variations sont le résultat d'une méthode décennale de marques qui créent une véritable *partition* visuelle du texte.

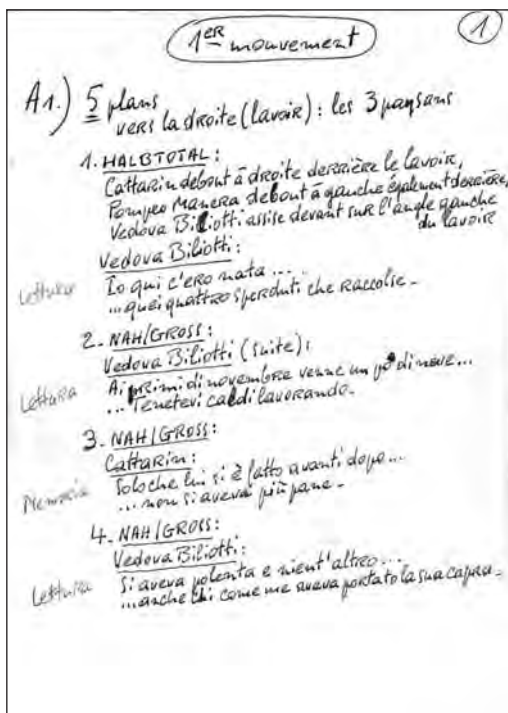


Fig. 1 – Découpage d’*Ouvriers, Payans*, écrit à la main par Jean-Marie Straub et contenant les indications de réalisation. Source : archives privées Straub-Huillet.

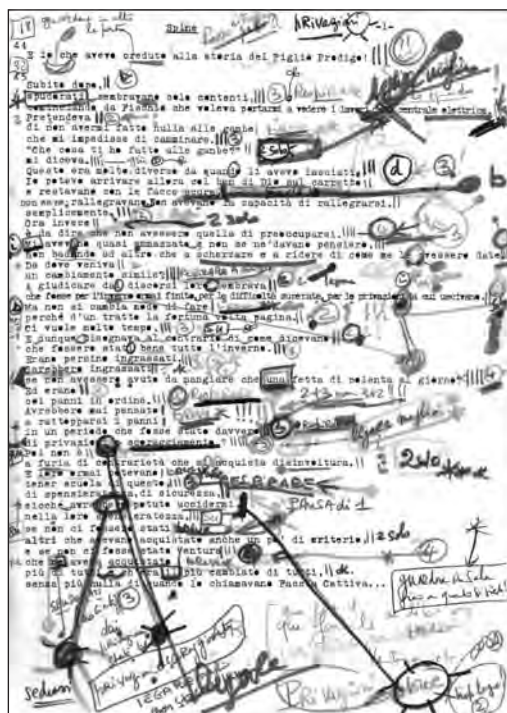


Fig. 2 – Le « texte respiré » : un monologue d’*Ouvriers, Paysans*, tapé à la machine par Danièle Huillet et « marqué » par des mois de répétitions au théâtre. Source : archives privées Straub-Huillet.

Dix jours après le spectacle théâtral, commence le tournage du film qui dure quatre semaines en juin 2000 à Buti, près de Pise :

Notre principe est celui-ci : je fais signe à l'ingénieur du son, on attend un moment, on part avec la caméra, on fait le clap, les acteurs se préparent et tout ce qu'ils font partie du plan, depuis que le moteur est parti. Ensuite à la fin je ne dis rien, quelquefois même pendant deux ou trois minutes, et je les laisse tout seuls. Et à la fin je ne dis pas « Stop ! » ou quelque chose du genre, mais je dis « merci ! » et eux ils savent qu'ils peuvent bouger. Tout ce qui est après le clap et avant le « merci » fait partie du plan, le plan s'élargit. Ainsi si l'acteur était déjà bien concentré avant d'agir ou de parler je peux garder toute cette partie, quatre ou cinq mètres de pellicule au début, dix mètres de pellicule à la fin. Ou bien je suis libre de n'en garder que la moitié d'un photogramme¹³.

Pendant le tournage, on filme au moins trois bonnes prises de même plan, sans rien changer dans la position de la caméra ni des acteurs. On fait souvent plus de trente claps. On ne déplace jamais les trépieds, plantés dans le terrain, on les laisse dans la même position jusqu'à la fin du film (en effet on ne peut pas être certain que le travail du laboratoire soit fait de telle sorte qu'il ne faille pas retourner certains plans de nouveau). Tout le négatif impressionné est développé, et

toutes les prises sont tirées sans interruption sur une copie positive utilisée pour être projetée en tant que rushes. Tous les deux ou trois jours, on voit les prises d'une ou deux journées, sans son.

La technique de prise de son est celle du direct absolu grâce à trois microphones (deux bidirectionnels pour les voix, un panoramique pour les sons d'ambiance). L'ingénieur du son se contente de contenir, par un réglage en direct des volumes, les éventuels sursauts sonores. À la fin de chaque plan, Danièle Huillet vérifie personnellement les prises de son. On ne passe au plan suivant que lorsqu'au moins trois prises optimales du son et des images ensemble ont été faites.

La direction des acteurs straubiennes n'est pas un système, mais une méthode qui devient même une stratégie. Dans la même position depuis parfois des heures, l'acteur est tenu en haleine jusqu'à ce qu'il donne au moins deux excellentes prises (en général aux environs du quinzième clap), après quoi, on le laisse libre devant la caméra. En profitant du relâchement des muscles obtenu après avoir rendu deux bonnes prises, une sorte de second *round* commence, grâce auquel on espère obtenir un nouveau pic, qui devient habituellement le premier choix, le plan qui aboutit dans la première édition (soulignons toutefois que ce n'est pas la règle, car la variable liée aux sons d'ambiance est l'autre élément discriminant lors du choix, une véritable fabrique de variantes).

C'est sans doute dans l'enregistrement sonore que l'on trouve la formation des variantes les plus substantielles : les variantes *acoustiques*. Des bruits d'avions, de machines, de moteurs, et même d'animaux, viennent faire partie de la texture sonore du plan. Le plus souvent, on n'interrompt pas les acteurs, mais on les laisse *réciter* pendant les imprévus. Le bruit ou la présence qui arrivent tout à coup à contredire la fiction, soutiennent des possibilités de sens imprévues, surprenantes, qui viennent d'une technique de tournage qui provoque l'œuvre reproductible et culmine dans la conviction que c'est dans l'attente que la matière provoquée répond et qu'elle donne au film, à chaque prise, la différence décisive.

En octobre 2000, dans l'une des salles du Fresnoy, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub commencent le montage de tout le matériel tiré. Une fois synchronisées à la main par Huillet, plus de vingt heures de tournage sont examinées plusieurs fois ; c'est la première fois que l'on travaille avec le son et les images en même temps. Au fur et à mesure, les choix sont extraits et mis en ordre pour *composer* la première édition. Le vrai montage a commencé : à partir d'une mise en ordre de la matière, on passe aux coupes qui concernent le début et la fin des plans, perçus comme des blocs uniques d'images et de temps dont les contours doivent être adoucis. On laisse défiler la pellicule parallèlement au son à la visionneuse, depuis le clap jusqu'à la fin des prises (c'est-à-dire le « merci » hors-champ de Straub). Avant de la couper, on regarde la prise de vues plusieurs fois, et on réalise des simulations de coupes avec le défilement de la visionneuse et le jeu de main de la monteuse (en revenant en arrière jusqu'à un certain point et en avançant ensuite à partir de là). Le travail est fait sur l'image, mais aussi sur le son.

Elle cherche le photogramme ou le demi-photogramme, où à l'intérieur d'un tissu sonore violent ou doux on peut arriver à couper sans faire une chose barbare. Une fois terminé, au mixage on ne le touche plus : tu peux adoucir quelque chose, mais tu ne peux pas faire disparaître un choc. Il y est et il y reste. Mais il doit être calculé au vingt-quatrième, ou au quarante-huitième de seconde¹⁴.

À la table de montage on choisit donc une première sélection des soixante-neuf meilleures prises et on les monte, puis une deuxième de soixante-neuf autres prises que l'on monte aussi. Les copies de travail obtenues iront ensuite, avec le son, au laboratoire qui a développé le négatif : ce dernier sera ainsi coupé, pour continuer avec le tirage des copies. Les génériques seront ajoutés pour passer ensuite au mixage. Une fois les derniers réglages du son terminés, on passe au tirage

d'un nombre suffisant de copies pour chaque édition, et on les contrôle en les projetant une à une dans le laboratoire. Le mixage n'est présent que dans les deux premières éditions.

Les cahiers de montage montrent que, une fois déterminé le nombre maximum de montages entiers possibles, les Straub ont l'habitude de noter d'autres prises de vues utilisables pour un nouveau montage non complet. Si elles sont suffisantes, on peut en extraire un épisode et en tirer un court métrage. C'est le cas de *Sicilia !*, dont on a tiré des quatrièmes meilleures prises les courts métrages *L'arrotino* et *Il viandante* (2001), deux épisodes du film. Pour *Ouvriers, Paysans*, il se passe quelque chose de différent : un court métrage provenant de quelques-unes de ses prises devient l'incipit de la première édition d'*Humiliés*, le film qui conclut le parcours des cinéastes à travers l'œuvre de Vittorini. Ce n'est pas la première fois que les Straub utilisent du matériel écarté de leurs autres films pour un film suivant : *Cézanne* contenait déjà des parties de *La Mort d'Empédocle*, donc, si on veut être précis, des cinquièmes choix. De même, un court métrage inédit tourné en 2003 et tiré en une seule copie, *Dolando*, comprend des parties d'*Ouvriers, Paysans*. Quant au dernier film de la trilogie Vittorini, le titre complet de l'édition distribuée en Europe comportera deux titres : *Le Retour du fils prodigue/Humiliés*. Mais une seconde édition ne commence pas avec le court métrage, et circule sous le seul titre *Humiliés*. La raison est toujours liée à la matière : il n'y avait pas de cinquièmes choix.

Pour les génériques de début et de fin d'*Ouvriers, Paysans*, les différences sont minimes dans les deux premières éditions : la première et la deuxième se distinguent essentiellement par la présence ou non d'une étoile rouge sous le titre. La musique est la même : Bach, cantate BWV 125, 4, Aria Duetto. La troisième, tirée en une seule copie, n'est pas pareille. Dix copies sont tirées de la première édition, deux copies de la deuxième, tandis que la troisième n'est conservée qu'en une seule copie, à la Cinémathèque de Bologne, sous le titre *Troisième Version*. Les trois éditions du film présentent, au-delà de la ressemblance du texte récité par les acteurs, des variations difficiles à décrire : la lumière, les ombres, la posture des acteurs, les mouvements imperceptibles du sous-bois, les bruits, les souffles. Il faudrait inventer, pour pouvoir décrire de façon approfondie ces variantes, un langage semblable à celui des philologues de manuscrits, ou qui se rapproche de la méthode Laban pour la danse. Nous nous trouvons, comme avec les chants populaires, en présence d'une tradition fondamentalement « réélaborative », qui naît de l'idée que le texte n'est pas donné une fois pour toutes, mais qu'il réplique les mouvements de l'humain, les accidents, et qu'il vit d'eux. La *reductio ad unum* de la pluralité des témoins¹⁵ est empêchée par l'ampleur des mouvements des variantes.

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet construisent ainsi des films qui accomplissent la perspective politique de leur travail : rendre de l'oralité au mot écrit, redonner une voix aux textes sur lesquels ils travaillent, chercher l'irreproductible à travers le techniquement reproductible. Les différentes éditions, tout en étant des formes statiques, rendent au spectateur, à travers le processus « éditorial » dans son ensemble, le dynamisme perdu et oublié des *témoins*.

Remerciements à Michele Canosa et Benoît Turqueti pour leur aide dans la révision de ce texte et à Jean-Marie Straub, Leonardo Quaresima et François Albera pour leurs conseils précieux.

- 1 La « leçon » (de *lectio*, « lecture ») est par extension le lieu du texte qui présente une forme déterminée. Ce que l'on lit dans un passage du *texte transmis*, comment il a été lu et retranscrit par un copiste ou par un éditeur et comment on le trouve enregistré dans le témoin qui le conserve.
- 2 Notons par ailleurs que se pose la question de la superposition : quand une copie de l'un de leurs films est sous-titrée en français, par exemple, comment doit-on l'appeler sinon *version* ? Si les Français

demandent une copie de la deuxième « version » d'*Ouvriers, Paysans* pour la sous-titrer, doit-on l'appeler *version française* de la *seconde version* d'*Ouvriers, Paysans* ?

- 3 Michele Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, dans Gian Piero Brunetta (sous la direction de), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, p. 1099.
- 4 Les changements opérés restent dans la catégorie des *variantes d'auteur*, et donc des variantes effectuées par les auteurs durant la rédaction de l'œuvre ou dans les remaniements suivants, mais ici nous ne trouvons pas l'idée de la critique des variantes qu'une *variante substitutive* corrige *en mieux* des éléments *fragmentairement valides* avec des éléments *organiquement valides*.
- 5 Harriet Harrison, citée par Nicola Mazzanti et Gian Luca Farinelli, *Il restauro : metodo e tecnica*, dans Gian Piero Brunetta (sous la direction de), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, cit., p. 1150 (c'est moi qui traduis).
- 6 Deux films sur ce que Joachim Gasquet écrivit sur Cézanne, trois sur Elio Vittorini (dont deux sur le même texte), quatre sur Cesare Pavese (deux longs et deux courts métrages), deux sur Hölderlin (mais sur deux différentes rédactions, ou versions de la même œuvre), deux sur Brecht, deux sur Schönberg, etc.
- 7 En faisant appel à la philologie, on pourrait considérer chaque prise individuelle comme une « leçon refaite » (*lezione rifatta*), considérée par les auteurs comme pleine de différences vitales et uniques. D'un point de vue extérieur, les différentes *leçons* remontent toutes à l'auteur et se trouvent donc dans une substantielle *adiaphorie* (des indifférenciations absolues), en étant le résultat *traditionnel* d'une pluralité de rédactions.
- 8 Dans Louis Seguin, « *Aux distraitements désespérés que nous sommes...* » (*Sur les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*), Ombres, Toulouse 1991, pp. 123-125.
- 9 *Idem*, pp. 122-123.
- 10 Danièle Huillet, *Il metodo Straub-Huillet*, dans Marco Müller, Piero Spila (sous la direction de), *Straub-Huillet : cineasti italiani. Quaderno informativo della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro 1989, p. 11 (c'est moi qui traduis).
- 11 Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano 1941.
- 12 Jean-Marie Straub, « Lettera a Mavi de Filippis », dans *L'ospite ingrato, La traduzione*, n° 4-5, Quodlibet, Macerata 2001-2002, p. 176 (c'est moi qui traduis).
- 13 Jean-Marie Straub, « Quello che si vede e quello che si sente sono inseparabili », dans *Segnocinema*, n° 131, janvier-février 2005, p. 22 (c'est moi qui traduis).
- 14 *Idem*, p. 23.
- 15 En philologie, un *témoin* est chaque *code manuscrit* ou *édition imprimée* qui a transmis une *copie* totale ou partielle du *texte*. L'ensemble des *témoins* constitue la *tradition du texte*. On utilise ce terme dans un double sens : chaque *édition* constitue un *témoin* dans le sens philologique, mais la particularité phénoménologique de ces variantes est obtenue grâce à un travail sur les *témoins* dans le sens « juridique ». *Ouvriers, Paysans* est construit à travers les *témoignages* (les monologues) des personnages qui racontent les événements dont ils ont été protagonistes, comme dans un roman policier.