1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

54 | 2008

Varia

5 + 1 films de Huillet et Straub en dvd

Benoît Turquety

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2952>

DOI : 10.4000/1895.2952

ISBN : 978-2-8218-0994-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2008

Pagination : 216-222

ISBN : 978-2-913758-55-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « 5 + 1 films de Huillet et Straub en dvd », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2952> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2952>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

5 + 1 films de Huillet et Straub en dvd

Benoît Turquety

- 1 L'édition en dvd de l'œuvre de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub était, jusqu'ici, rare et éparse. La seule publication ayant une certaine visibilité (en Occident) était celle, réalisée sans l'accord des auteurs, de *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (pour lequel la pochette indique « A film by Jean-Marie Straub » !) aux USA par New Yorker Video. En Europe, quelques dvd sont apparus sporadiquement : *Le Fiancé, la comédienne et le maquereau* en « bonus » à un coffret Fassbinder, *En rachâchant* et *Cézanne* dans la revue *Cinéma 010* (automne 2005), *Lothringen !* (film d'ailleurs typique des problèmes que pose le support dvd pour beaucoup de films des Straub : les panoramiques supportent mal la compression et deviennent un peu « hachés ») et la version courte du film de Harun Farocki sur le tournage d'*Amerika/Rapports de classes* dans *Cinéma 013* (printemps 2007). Aucune édition commerciale, donc, sous leur propre nom. Ce qui, d'ailleurs, n'était pas forcément incohérent : si Huillet et Straub ont toujours recherché des diffusions télévisées pour leurs films, c'était pour cette possibilité de la surprise, que quelqu'un, hors des « ghettos d'Art et d'Essai », puisse voir un de leurs films sans rien savoir de son auteur, et se laisser simplement bousculer par un objet anonyme. Ceci dit, bien sûr, ceux qui achètent la revue de Bernard Eisenschitz savent qui sont Danièle Huillet et Jean-Marie Straub (mais peut-être pas tous les acquéreurs d'un coffret Fassbinder ?).
- 2 C'est en fait au Japon qu'un éditeur, Kinokuniya, s'est le premier décidé à se lancer dans des « œuvres complètes » de Huillet et Straub. Ils ont fait réaliser des masters numériques sous la supervision des auteurs – le premier tiers sous le contrôle de Danièle Huillet, le second sous celui de Jean-Marie Straub, le dernier restant à faire –, puis ont sorti les dvd (zone 2, NTSC, avec possibilités de sous-titres japonais – placés verticalement à droite de l'image, comme il est d'usage) à partir de 2005, dans un ordre assez révélateur de la réception des films : d'abord *Chronique d'Anna Magdalena Bach* ; puis *Rapports de classes* ; puis les films en langue française des années 1980-90, c'est-à-dire *Cézanne*, *Une visite au Louvre*, *En rachâchant* et *Lothringen !* ; puis *Moïse et Aaron* ; puis

Du jour au lendemain ; enfin (pour l'instant) *Leçons d'histoire* – dont la présence ici peut surprendre.

- 3 La collection « Le Geste cinématographique » des éditions Montparnasse promet également l'édition intégrale, basée sur les mêmes masters numériques (à l'exception de *Chronique*), dont le volume 1, édité en octobre, sera suivi par un deuxième coffret en mars 2008, quatre étant prévus (zone 2, PAL, possibilité de sous-titres français).
- 4 Si les noms des cinéastes restaient remarquablement absents sur le marché du dvd, voici donc un objet qui ne tient que sur eux, et s'orne d'un portrait : plus question d'anonymat, quoique peut-être encore de surprise. Le coffret se déploie en trois disques : le premier contient les deux premiers films du couple, d'après une nouvelle et un roman de Heinrich Böll, *Machorka-Muff* (1962) et *Non réconciliés* (1964-65) ; le deuxième *Moïse et Aaron* (1974) et le troisième *Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg* (1972) et *Du jour au lendemain* (1996), tous réalisés autour d'œuvres de Schoenberg. La composition du coffret a pu d'abord sembler chronologique ; elle se montre en fait, de ce point de vue, de la plus grande disparate. L'unité est en fait de langue (l'allemand) et d'auteurs des œuvres originales : les deux films d'après Böll, les trois films d'après Schoenberg.
- 5 Sans doute, la disponibilité des masters et autres contraintes empêchait une édition chronologique de l'œuvre. On peut néanmoins y rêver : on a trop souvent tendance à considérer l'œuvre de Huillet et Straub comme un bloc homogène, où tout aurait été là depuis le début. C'était effectivement le cas pour le son direct par exemple, dont la nécessité fut fondatrice pour eux. Mais la réputation de découpages en plans fixes très longs obstinément attachée à leur cinéma, réputation fautive de toute façon mais éventuellement discutable pour, disons, *La Mort d'Empédocle*, se trouve à l'extrême opposé de *Machorka-Muff* et *Non réconciliés*, films montés très serrés, en mouvement incessant, dont le travail rythmique tout en brusques accélérations et trous plut à Stockhausen, et dans lesquels tout se passe à une vitesse folle – dans la droite ligne du dernier et alors récent film de Fritz Lang, *Die tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960), aussi évoqué par les plans sur la table de mixage de *l'Introduction...* Le cinéma de Huillet et Straub s'est construit peu à peu, et même si sa cohérence est évidente, les méthodes n'en ont pas moins profondément évolué avec le temps.
- 6 D'une certaine manière, les grands écarts chronologiques entre les films du coffret empêchent de voir les ruptures aussi bien que les continuités. Après les deux récits de Böll filmés en Allemagne en noir et blanc, *Moïse et Aaron*, opéra filmé en Italie et en couleur, et isolé ici sur un disque, apparaît encore plus monumental, si c'était possible. Rien, dans les procédés de mise en scène des premiers, ne paraissait pouvoir annoncer ce qui se passe dans *Moïse et Aaron* : les thématiques communes existent (la violence et l'histoire), mais elles se trouvent amplifiées, profondément renouvelées, augmentées de toutes nouvelles (les enjeux théologiques par exemple), et surtout les cinéastes construisent un dispositif qui combine, comme toujours chez eux, une apparente simplicité avec une très grande complexité structurelle. Ainsi, la scène 3 du premier acte, la plus longue, « Moïse et Aaron annoncent au peuple le message de Dieu », est tout entière construite sur un seul principe : les deux frères se situent à une extrémité de l'ellipse que forme l'amphithéâtre d'Alba Fucense, et le chœur qui forme le peuple, en rangs serrés, à l'autre ; entre eux, d'un côté trois convertis au nouveau Dieu, de l'autre un prêtre des anciens dieux. Répartis à ces quatre « pôles », les acteurs-chanteurs restent immobiles, et le jeu des forces est montré par un système de

panoramiques liant les uns aux autres, la caméra étant toujours placée vers le centre de l'ellipse. Ainsi, en même temps se développent la scène elle-même avec son mouvement propre, et une analyse constante des rapports de pouvoir qui la sous-tendent.

- 7 De tels procédés n'ont rien à voir avec ce qui se jouait dans *Non réconciliés*, aussi bien dans les points où porte l'expérimentation cinématographique que dans le rapport à l'œuvre originale. Or, *Moïse et Aaron* constitue effectivement une rupture dans l'œuvre des Straub. Mais sa teneur et ses enjeux se voient mieux à reconsidérer l'enchaînement qui y aboutit, passant par *Othon* (1969) – dont Straub disait dès 1970 que, « film sur l'absence du peuple », *Moïse et Aaron* en serait « le contraire [...] un film sur le peuple et sa présence » –, *Leçons d'histoire* (1972) et enfin, évidemment *Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg*. Car non seulement l'*Introduction...* met déjà en place certaines des problématiques que le *Moïse* va déployer dans toute leur ampleur, mais elle donne aussi un ton, sa violence politique ouverte permettant de saisir la perception de l'opéra par les Straub différemment, jusqu'à comprendre mieux peut-être la dédicace à Holger Meins. Dans le coffret, le déplacement de cette *Introduction...* après, dans le dernier disque, le plaçant en prologue à *Du jour au lendemain*, fait perdre cela – même si, en retour, c'est l'opérette mise en cinéma en 1996 qui y gagne une explication de son contenu politique, contenu qui avait poussé Straub à proposer, lors de la sortie du film, une maquette de dépliant de présentation au Groupement national de cinémas de recherche dont la couverture montrait une grande étoile de David – maquette qui fut refusée, au profit d'une plus classique (et très jolie) photographie.
- 8 C'est d'ailleurs sur ce dernier disque que l'écart est le plus grand, chronologique et formel. *Du jour au lendemain* pourrait apparaître comme la « somme » des films précédents, ou leur liant : le noir et blanc des premiers, l'opéra comme dans l'autre. Mais là encore, c'est l'évolution formelle qui frappe, la transformation profonde, au-delà de certaines constantes fondamentales (parmi lesquelles l'amour du souffle passant dans les corps), des principes d'écriture – transformation qui tient à ce que Huillet et Straub ont consciemment voulu faire, là encore, le contraire de *Moïse et Aaron* (tourner en studio, avec l'orchestre jouant en direct, etc.), mais qui tient aussi à ce que, entre temps, les enjeux au cœur de leur cinéma se sont aussi transformés. Notamment, leur travail sur l'espace, sa mise en forme par cette machine perspectiviste qu'est la caméra et sa perception par le spectateur, les a amenés à construire un système de découpage limitant les positions de caméra en général à une seule par lieu/séquence, ici à deux pour l'ensemble du film. Il n'est que de voir la (superbe) séquence des retrouvailles entre Robert Fäthmel et Schrella dans *Non réconciliés*, la profusion des angles et positions de caméra, pour constater que ce n'était, à l'époque, pas à l'ordre du jour.
- 9 Il n'a pas été, jusqu'ici, question des « bonus » de ce coffret, pour une assez bonne raison : il n'y en a aucun. Le parti pris est net, et rare. Il s'agissait de présenter les films, sans aucun commentaire ou précaution oratoire. Cela permettait d'une part de favoriser des disques monocouches (dvd 5) autant que possible – ici seul le deuxième, *Moïse et Aaron*, est à double couche (dvd 9), puisque le film lui-même dépassait les capacités d'un dvd 5 –, et d'autre part rend aux films quelque chose de leur caractère obtus et implacable, que le support dvd atténue quelque peu par rapport à la vision-audition sur grand écran, en film, et en salle.

- 10 L'autre objet sorti presque simultanément fonctionne sur un parti pris exactement inverse. Le Filmmuseum autrichien de Vienne comptait initier, dans sa récente collection de dvd, une intégrale des films en langue allemande des Straub, dont on ne sait trop si elle reste d'actualité, avec *Amerika/Rapports de classes* (1984), le dvd étant co-réalisé avec les Filmmuseum et Goethe Institut de Munich. L'objectif affirmé était de réaliser une « Student's edition », sur le modèle des œuvres littéraires présentées avec appareils de notes, variantes, dossiers d'archives etc. Ici, donc, le (très beau) transfert numérique effectué spécialement à partir du négatif original sous la supervision de Danièle Huillet (avec possibilités de sous-titrages en français et en anglais, le dvd étant par ailleurs « zone 0 », c'est-à-dire toutes régions), est encadré par des reproductions notamment de documents de travail des cinéastes (sous la forme de documents pdf, dans la partie ROM du premier disque) : manuscrit de scénario, découpage utilisé pour le tournage, plan de travail... Un deuxième disque comprend en outre, un film d'entretien avec les Straub sur *Rapports de classes* par Manfred Blank, ainsi que, en guise du traditionnel « making of », la version longue du film de Harun Farocki réalisé pendant les répétitions et le tournage, très intéressant document complétant le film plus connu de Pedro Costa sur leur travail au montage, mais aussi beau film en lui-même, où le refus du contre-champ (sur ceux qui jouent quand on regarde les cinéastes regarder) interroge joliment le travail du voir et de l'imaginer.
- 11 Mais l'ambition réelle des auteurs du dvd est de montrer quel rôle ce support peut jouer dans la fondation d'une critique génétique au cinéma : les compléments déjà mentionnés participent de cette perspective, qui se trouve explicitée par un montage réalisé par Klaus Kanzog et Klaus Volkmer, intitulé *Work in Progress. Analyse génétique de la structure de signes et de la rhétorique dans les premières séquences du film « Rapports de classes » sur la base de prises non utilisées*. Ce « travail en cours » juxtapose, pour quelques plans du début de *Rapports de classes*, certaines prises abandonnées avant de montrer celle qui fut finalement choisie. Cet aspect de la démarche est en soi très intéressant : il rejoint une interrogation qui travaille profondément le cinéma de Huillet et Straub, et se retrouve par exemple dans leur manière de proposer plusieurs versions de certains films : qu'est-ce qui structure un plan ? Qu'est-ce qui fait qu'un certain geste, une certaine pause dans la diction, tout à coup font exister le texte et le cadre ? Pourquoi – jeu, rythme, cadrage, durée, mouvement de nuage ou cri d'animal au loin – telle prise existe-t-elle comme plan et pas telle autre ?
- 12 Par delà ces questions, par delà aussi une conception de l'organisation des plans comme système de « signes-guides » que l'on peut ne pas partager, certaines des difficultés peut-être inhérentes à la posture de la critique génétique se trouvent inscrites dans la forme de *Work in Progress*. L'impossibilité d'une part, liée à la nécessité pour les Straub de tourner de nombreuses prises, de les présenter toutes, le souci d'autre part de clarté didactique, ont poussé les auteurs à insérer des cartons expliquant en quelques mots la caractéristique de la prise choisie. Par exemple, le plan de prégénérique sur la statue du flibustier a donné lieu à six prises, dont deux non utilisées sont montrées ici, celle qui fut retenue nous étant décrite comme « la plus sombre ». Dans le contexte, le qualificatif, « sombre », apparaît de fait comme la raison du choix de cette prise par Huillet et Straub. Se pose alors le problème, dans ce cadre de critique génétique, du rapport aux intentions des auteurs, que l'on prétend retrouver par l'accès aux documents de travail. Or, dans le cas donné ici, d'autres éléments frappent, notamment le fait que le son de l'eau toute proche hors champ est beaucoup moins présent dans le

plan définitif que dans les deux autres prises. Comment alors expliquer la décision finale en prenant en compte l'ensemble des critères possibles dans toute leur complexité ? L'évolution du jeu dans la suite des prises sur le chef-trésorier du bateau, montre aussi combien elles sont en elles-mêmes le moment d'un travail, une phase de recherche en commun : mais le but est-il en l'occurrence le façonnage d'un « signe-guide établissant la représentation d'une émotion : l'agression » ? ou la mise en forme de ce vaste théâtre absurde jusqu'à la farce que sont les rapports de classes ? – ces deux aspects n'étant sans doute pas contradictoires...

- 13 *Rapports de classes* aurait pu s'imaginer dans un coffret contenant *Machorka-Muff* et *Non réconciliés* : nouvelle adaptation de roman, retour en Allemagne et au noir et blanc, presque vingt ans plus tard. L'évolution de leur écriture se manifeste parfaitement à la comparaison, ainsi que des jolis invariants (la présence récurrente par exemple dans tous ces films de serveurs, portiers, garçons d'ascenseurs et autres porteurs d'uniformes...). C'est, comme s'en explique Straub dans le documentaire de Blank, dans *Amerika* qu'il commença à systématiser le principe du « point stratégique » (une seule position de caméra par séquence), réflexion sur l'espace qui se prolongera dans tous leurs films ultérieurs. Mais – et le film de Farocki le souligne bien – si *Amerika* est souvent poignant, il est aussi, ce qui est peu mentionné, très drôle, travaillant le burlesque au cœur de l'écriture de Kafka jusque dans le jeu des acteurs (Farocki, Blank, Mario Adorf sont réjouissants), et évoquant régulièrement Chaplin, Lubitsch, ou la férocité de Stroheim.
- 14 Toutes les œuvres de ces divers dvd, y compris *Moïse et Aaron* (mais excepté peut-être *Non réconciliés*), ont d'ailleurs ce point en commun : la drôlerie (et la délicatesse). Voilà qui, si les films sont vus, devrait bousculer un peu la « doxa » straubienne...