Décadrages

Cinéma, à travers champs

18 | 2011

Mario Ruspoli et le « cinéma direct »

Europa 2005-27 Octobre, ou la répétition dans le ciné-tract de Jean-Marie Straub

Nicolas Brulhart

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/231>

DOI : 10.4000/decadrages.231

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2011

Pagination : 120-126

ISBN : 978-2-9700668-2-8

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Nicolas Brulhart, « *Europa 2005-27 Octobre, ou la répétition dans le ciné-tract* de Jean-Marie Straub », *Décadrages* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 10 avril 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/231> ; DOI : 10.4000/decadrages.231

Europa 2005 / 27 octobre, ou la répétition dans le ciné-tract de Jean-Marie Straub

par Nicolas Brulhart

1 Voir Benoît Turqueti, « L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub : poésie cinéma », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, 1^{er} décembre 2006, URL : www.fabula.org/lht/2/Turqueti.html.

2 Une série de courts métrages récents de Jean-Marie Straub a été projetée cette année dans la section hors-concours du Festival international du film de Locarno. *Europa 2005 / 27 octobre*, un film de 11 minutes, signé Straub-Huillet et datant de 2006 ; *Joachim Gatti*, un plan-photo de 2 minutes qui date de 2009 ; *Corneille-Brecht* un film de 27 minutes de 2009, et *O somma Luce*, un film de 18 minutes tourné dans les paysages toscans en 2009 avec une photographie de Renato Berta. A ces quatre courts métrages s'ajoutait encore *Les Avatars de la mort d'Empédocle*, un montage d'images tournées en caméscope par Jean-Paul Toraille, alors assistant de Renato Berta sur le tournage de *La mort d'Empédocle* (1986). Sur demande et avec l'aide de Straub, Toraille en a fait un montage qui donne à voir de l'intérieur l'équipe de tournage au travail.

3 Pour des précisions concernant les ciné-tracts, voir Hélène Raymond, « La scansion du montage dans les Cinétracts de 1968 », dans Christian Biet, Olivier Neveux (éd.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2007. On trouve une description précise du contenu des ciné-tracts dans l'ouvrage de Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 1968, «Par ailleurs le cinéma est une arme...»*, Paris, Editions Nouveau Monde, 2008. Dans son recensement, Layerle distingue les ciné-tracts des films-tracts, dont la paternité est généralement attribuée à Jean-Luc Godard.

« Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » mais ailleurs aussi, Benjamin explicite l'importance que [...] le cinéma revêt : il est un modèle pour l'histoire, celui d'une avancée par à-coups, interruptions, sautes, arrêts. Celui où l'illusion historiciste voit son « préjugé continuiste » voler sourdement en éclats vingt-quatre fois par seconde. »¹

Dans le cadre du Festival international du film de Locarno, qui se présente dans le calendrier du cinéophile comme une distraction estivale, la projection du cinéma de Straub fait figure d'ovni. Elle se démarque du reste de la production, en la désignant comme inopératoire, affectée d'une éthique trop humaine, conduisant à des choix esthétiques qui ne permettent pas de penser le cinéma dans son rapport au monde. On a pu qualifier cette radicalité d'antipathique, voire de pure posture. Le cinéma de Straub, mais aussi *Film : Socialisme* de Jean-Luc Godard et le film *Les champs brûlants* qui part à la recherche des restes du cinéma politique en Italie sont, dans le festival, les derniers tenants d'un formalisme politique qui a émergé dans les années soixante dans le contexte des luttes sociales d'alors. Ce formalisme est devenu *inactuel*, comme le suggère peut-être l'équation de ce titre : *Film : Socialisme*. Nous allons revenir sur un des films de Straub qui faisait partie d'une séance rassemblant cinq de ses courts métrages récents². *Europa 2005 / 27 octobre* est le plus ancien des films montrés ; il date de 2006. En le discutant nous souhaitons montrer comment le formalisme politique de Straub s'acquitte de cette *inactualité*.

Europa 2005 / 27 octobre est un *ciné-tract*³. Les ciné-tracts sont à l'origine des films de trois minutes environ, filmés au banc-titre et réalisés par Godard, Marker, ou Resnais entre autres, qui avaient pour fonction d'inciter le spectateur à prendre part à la lutte politique lors des événements de Mai 68. Ils faisaient partie du *travail* de cinéastes au service d'une lutte. Les tracts étaient montrés sur les lieux mêmes de la lutte

(usines, université). Dans *Europa 2005/27 octobre*, Straub fait entrer en dialogue deux moments de l'histoire récente : il dénonce un événement récent à fort contenu politique, et se réfère à Mai 68 en désignant son film comme un ciné-tract. La reprise de cette pratique permet de souligner l'écart temporel de ces deux moments, l'un par rapport à l'autre. Le film fait apparaître une désolidarisation entre la notion de *lutte* et celle de *présent*. Cette stratégie de non contemporanéité traverse le film. De nombreux éléments non contemporains, inactuels, viennent s'attacher par comparaison à un événement récent, renvoyant ce dernier lui-même dans l'inactualité. Le film consiste en une série d'actes qui *nomment* et relient les absents. Il exige un travail d'*attention*⁴ pour les ressaisir. Cette attention ne peut se constituer qu'à travers un effort. Car pour souligner l'inactualité de ces événements, le film met en jeu une force qui s'oppose à leur oubli comme à leur commémoration en sabotant la logique de leur représentation – et se refuse à donner le passé comme présent dans un ordre de l'action. Le film présente un passé qui hante le présent par son absence même.

Europa 2005/27 octobre fut tourné en 2006 avec un caméscope digital, une première pour un cinéaste dont on connaît l'attachement à la

⁴ C'est à Benoit Turquety que j'emprunte cette notion d'attention qu'il mentionne dans la conclusion de son travail de thèse. Voir Benoit Turquety, *Daniel Huillet et Jean-Marie Straub, «objectivistes» en cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.

Europa 2005/27 octobre (2006)

pellicule et aux contraintes que le support entraîne quant à l'éthique de l'acte de filmer. Il est constitué, à première vue, de deux plans panoramiques de 90 degrés, en un mouvement d'aller-retour. Les deux plans ne sont pas pris du même point de vue. Ils miment néanmoins la mise en place d'une certaine cohérence spatiale puisqu'ils redonnent à voir approximativement le *même* espace : une rue à première vue anodine, balayée de droite à gauche, puis de gauche à droite. La rue prend fin sur un mur protégeant l'accès à un poste électrique duquel court une ligne à haute tension. Autour de ce poste, on découvre un agencement quelconque d'habitations, de voitures, d'arbres. Le premier plan proche du mur d'enceinte qui entoure le poste électrique est d'abord fixe pendant une vingtaine de secondes environ. Il montre un arbre et l'inscription «Stop! Ne risque pas ta vie!» qui est censée mettre un frein aux tentatives de pénétrer dans le lieu. Le plan balaie ensuite le champ occupé par la centrale en suivant l'enceinte murale. Le second plan est tourné d'un endroit plus éloigné de la route. Il repart de la centrale, en faisant le chemin inverse, et atterrit à nouveau sur un arbre. A la fin de chaque

Ciné-tract 019: Plutôt la vie!

«L'édification collective des barricades, des scènes nocturnes d'affrontements, des manifestations solidaires. Le ciné-tract emprunte son titre à un slogan peint sur un mur.» (Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 1968*, «Par ailleurs le cinéma est une arme...», *op. cit.*, p. 562)

second plan s'inscrit sur l'écran en écriture incrustée les mots «chambre à gaz», «chaise électrique», qui apparaissent alors comme sans lien avec l'image, si ce n'est qu'on peut les associer avec le bloc électrique qui apparaît au fond. Le son est constitué de bruits d'ambiance et des aboiements funèbres répétés d'un chien. Ces deux plans accolés forment une séquence qui se répète cinq fois. Les séquences sont entrecoupées par un écran noir où vient s'inscrire un numéro qui indique l'ouverture d'un nouveau chapitre: de 1 à 5. Au nombre succède le titre du film: *Europa 2005/27 octobre*; après quoi recommence une nouvelle série de deux plans. La répétition porte la durée du film à un peu plus d'une dizaine de minutes. Comme le raccord qui feint de remonter le même, la succession des plans accolés par deux feint la répétition du même.

Le film réduit volontairement les éléments structurels d'une grammaire du cinéma au strict minimum pour leur donner une ampleur plus significative. Les deux éléments *syntactiques* que sont le raccord du premier au second plan, et la répétition des séquences participent toutes deux d'une stratégie similaire: faire croire à la mise en place d'un ordre du *même*. Concernant le raccord, ou montage, le film fait mine d'homogénéiser l'espace représenté en raccordant des parties qui s'additionnent. Mais le raccord entre l'aller et le retour, entre les deux plans de la série, laisse à chaque fois un espace vacant et non re-parcouru. Cette saute à une double fonction: elle dénonce la création d'un espace réaliste dans lequel le spectateur peut se projeter; elle offre une autre conception de l'espace qui ne se conçoit plus comme mesure, addition d'unités, mais comme série de blocs-force, mesure qualitative et non plus quantitative de l'espace. La répétition des séries de deux plans est signifiante: le film semble se dérouler cinq fois à l'identique en présentant toujours la succession des deux mêmes plans. Mais il s'agit en fait de dix plans différents. Bien que le cadre et le mouvement effectué soient identiques, on remarque par le biais des changements de la lumière, des mouvements du vent dans les branches et des variations du son que nous avons à faire à des agencements de deux plans tous différents.

Le film, qui laisse croire à la dimension du même pour qui serait inattentif, dénonce en fait la catégorie de l'espace-temps mesuré, en problématisant l'espace par le raccord des plans et le temps par la répétition de la séquence. L'espace ne repose plus sur une présence continue, le temps ne répond plus à un ordre linéaire. L'accent mis sur les éléments répétés et minimaux de la structure du film prend à revers la représentation. Cette protestation ne prend son sens que dans l'*attention* à ce qui est montré, qui révèle un écart avec tout ce qui produit du même. L'utilisation de la différence et de la répétition n'est pas ici un principe

Couverture du bulletin n° 3 des *Etats généraux du cinéma*, «Le cinéma au service de la révolution», Paris, Le Terrain Vague, 1968

5 Par ce pour-soi, nous désignons la logique moderniste de la définition du film structurel. Voir la définition de P. Adams Sitney, « Structural Film », in *Film Culture*, n° 47, été 1969. Concernant la polémique que cette définition a suscitée voir l'opposition de George Maciunas dans le numéro suivant : « Some Comments on Structural Film by P. Adams Sitney », in *Film Culture*, n° 48, été 1969 [*Le film structurel*, Paris, Les Cahiers de Paris Expérimental, 2006]. Nous n'avons pas la place de développer la problématique du film structurel et de l'opposition du travail de la mise en forme politique de Straub au formalisme du cinéma structurel notamment. Cette problématique devrait évidemment inclure la théorie du matérialisme structurel (« Structural/Materialist ») de Peter Gidal ou de Malcolm Le Grice. Gidal, dans son livre *Materialist Film*, critique frontalement la pratique de Straub. Voir par exemple le chapitre « Perception versus knowledge », dans Peter Gidal, *Materialist Film*, Routledge, Londres/New York, 1989, pp. 21-31.

6 « Si la répétition est possible, elle est de l'ordre du miracle plutôt que de la loi. Elle est contre la loi : contre la forme semblable et le contenu équivalent de la loi. Si la répétition peut être trouvée, même dans la nature, c'est au nom d'une puissance qui s'affirme contre la loi, qui travaille sous les lois, peut-être supérieure aux lois. Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. A tous égards, la répétition, c'est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste. » (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 9).

7 Nous renvoyons ici à une tradition de la philosophie de l'histoire de la pensée de l'événement et de la répétition qui traverse la modernité philosophique de Nietzsche à Deleuze, en passant par Benjamin.

8 Notons que le film de Straub répond à la commande de *Fuori Orario*, le magazine culturel italien de la *Rai Tre* animé par Enrico Ghezzi : « Un film collectif est en chantier à l'occasion du centenaire de Roberto Rossellini. Il s'agit d'imaginer dans une durée entre sept secondes et sept minutes « un moment dans la vie ou dans la mort » du personnage interprété par Ingrid Bergman dans *Europe 51* après le dernier plan du film. » Le film de Straub répond, à sa manière, à cette commande. La citation est tirée du catalogue du Festival du Film de Locarno, 2010, p. 146.

formel qui fonctionne pour lui-même⁵, puisque la répétition dans la différence engage le spectateur/lecteur du film dans une réflexion d'ordre politique : la répétition des plans fait référence au maintien de l'ordre, de la loi, du règne de l'oppressé. Par la répétition de la forme, le film dénonce la répétition des injustices. Ces deux formes de répétition diffèrent par leur nature. Celle contre laquelle le film s'oppose renvoie chaque événement dans le passé, le condamne à subir l'alternative traditionnelle de la représentation : soit l'oubli, l'indifférence, soit la ressemblance, la *re-présentation* dans l'ordre du même. La forme de répétition de la séquence s'oppose à la répétition de l'injustice. Elle se donne pour un œil inattentif dans la forme du même, mais son travail discret met à jour des différences, et pense la répétition avec la différence : chaque plan transgresse l'association convenue de la répétition à l'identique⁶. Chaque plan est singulier : il désigne la singularité des instants comme universelle. La différence ne se donne plus à penser dans l'ordre du même, mais se pense à partir de la répétition. C'est cela que nous nommons une pensée de l'*inactuel*⁷, pensée qui s'oppose dans sa forme même à la constitution du *présent*.

Straub pense la répétition comme agent critique. Les deux éléments structurels qui se répètent sont au service des événements qu'ils évoquent : le faux raccord évoque la dispersion des éléments signifiants dans le site du film, et la forme de la constellation, une dispersion signifiante. La répétition excède la conception linéaire du temps qui place la mesure de chaque instant sous le signe du même. Le contenu suit la même logique ; il paraît d'abord absent. C'est par l'attention à tout ce qui n'est pas représenté dans le profimique, une attention aux éléments absents, que le film révèle ses clefs.

Le film ne raconte rien, il ne lie rien, c'est au spectateur de ressaisir la constellation qu'il évoque. Dès lors l'imagination n'est plus ce qui se produit dans une série de raccords comme imposition d'une forme de mémoire au spectateur, mais les béances laissées vides entre chaque élément discordant qui active une contre-représentation. Le film se place par son titre sous le patronage de Rossellini et de son film *Europa 51* (Italie, 1953)⁸. Les panoramiques qui rendent compte de la structure de l'espace aux alentours du bâtiment industriel rappellent la visite de l'usine par Ingrid Bergman, et ce cinéma de voyant où ce qui est montré n'évoque plus une fonction utilitaire, mais un diagramme de forces, où le visible apparaît comme une sédimentation de forces. Les aboiements du chien évoquent les bruits des sirènes de l'usine. Dans la série qui va de l'usine aux camps, dans la série des chambres sous surveillance où l'on tue, la dernière en date, c'est celle que nous avons sous nos yeux

sans le savoir : le banal transformateur électrique est le lieu dans lequel deux jeunes gens en fuite, poursuivis par la police, ont trouvé la mort le 27 octobre 2005.

Tout l'intérêt du film repose donc sur sa fonction de catalyseur d'une mémoire oppositionnelle qui renverse le principe d'association du cinéma traditionnel. Le film permet de mettre en mouvement le travail de la pensée, plus qu'il ne la bloque en lui offrant une image qui tente de reproduire le passé. Il invite à retrouver une constellation non-close d'objets, d'événements disparates tous absents, mais tous restituables par un travail d'attention. Le film dans sa forme est solidaire des disparus. Il ne fait pas le jeu de la commémoration, ou fait de l'événement qu'il pointe en creux une commémoration⁹ impossible :

«Le film est donc un tombeau [...] offert à ceux à qui il n'en fut pas donné. Ce tombeau ne dit pas son nom, ne se présente pas comme tel, puisque l'on peut ne pas savoir que quelqu'un gît en-dessous ; mais cela eût été impossible : de tombeau, ceux-là n'en eurent pas. Il s'agit donc d'inventer une sépulture sans inscription et sans pierre,

⁹ Deleuze citant Charles Péguy : « Ce n'est pas la fête de la Fédération qui commémore ou représente la prise de la Bastille, c'est la prise de la Bastille qui fête et qui répète à l'avance toutes les Fédérations. » (Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 8).

Film-tract 23 : « Le révolutionnaire véritable donne l'exemple » (Che Guevara) (film réalisé par Jean-Luc Godard)

« L'exemple du Che et des révolutionnaires latino-américains » (Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 1968*, « Par ailleurs le cinéma est une arme... », *op. cit.*, p. 568)

de signaler par une absence l'absence de sépulcre, de ne prononcer aucun des noms de ceux qui furent un jour trop dangereux pour que leurs noms puissent être consignés. Prononcer alors autre chose : un poème, celui-ci. »¹⁰

¹⁰ Benoît Turquety, « L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub : poésie cinéma », *op. cit.*

Le film s'oppose au présent dans sa forme de représentation, mais il faut souligner que son aspect politique déborde le simple niveau du contenu. La fonction oppositionnelle du film emprunte diverses stratégies sur le plan de la représentation, mais aussi au niveau de sa distribution : « les réalisateurs en ont préconisé la diffusion tous azimuts, tentant d'obtenir du distributeur de leurs films, Pierre Grise, qu'il le propose aux salles, en particulier aux multiplexes dont le public vient largement des banlieues, qu'il soit projeté sans avertissement »¹¹. C'est dans sa *forme*, en tant que celle-ci implique tous les éléments de sa chaîne de production, que le film va à l'encontre de la mise en place de l'ordre du *présent*. Ainsi, le *travail* de la forme du film requiert une attention qui ne peut se réduire au contenu de la représentation, mais inclut tous les éléments de son dispositif.

¹¹ Voir François Albera, « Le cinéma des Straub milite-t-il ? », dans Christian Biet, Olivier Neveux (éd.), *Une histoire du spectacle militant 1966-1981*, *op. cit.*, p. 212.

Dans le contexte du festival, où les films sont consommés par des spectateurs gagnés par une boulimie cinéphilique, le radicalisme de l'esthétique straubienne évolue dans une singularité absolue, récusant toute compromission. A une imagination abondante s'oppose l'exigence d'un effort qui permet la présentation adéquate de l'objet que le film présente en creux. Nous avons voulu montrer comment à partir de la répétition envisagée en dehors de l'ordre du même, c'est la pensée qui s'ébranle en tant qu'*intempestive*, c'est-à-dire dans son caractère de résistance à l'ordre du temps. Nous n'avons parlé que d'un film. Le cinéma de Straub-Huillet dans son ensemble pourrait être envisagé à partir de l'idée d'une éthique de la répétition.