Le Monde comme exigence

Arnaud Dejeammes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2768>

DOI : [10.4000/leportique.2768](https://doi.org/10.4000/leportique.2768)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2014

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Arnaud Dejeammes, « Le Monde comme exigence », *Le Portique* [En ligne], 33 | 2014, mis en ligne le 05 février 2016, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2768> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2768>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2021.

Tous droits réservés

Le Monde comme exigence

Arnaud Dejeammes

- 1 C'est au cours de l'automne 1999, dans l'une des salles de montage du Fresnoy, le studio national des arts contemporains, à Tourcoing, que j'ai pu assister au « peaufinage » de la troisième version de *Sicilia!*, de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Au même moment, Pedro Costa filmait leur labeur pour son *Où gît votre sourire enfoui ?*¹, sorti en 2001. Conçue pour accueillir deux tables de montage CTM, la pièce dispose de dimensions relativement modestes. Il faut alors imaginer une certaine proximité : assis sur quelques rangées de chaises, des étudiants se trouvent derrière Danièle, aux commandes du banc 35 mm, placé à côté de l'entrée. Nous nous trouvons légèrement en décalé afin de voir l'écran de la visionneuse. Pedro et son équipe de tournage occupent également le lieu, la photographe Jeanne Lapoirie et l'ingénieur du son Matthieu Imbert, ainsi que le producteur Thierry Lounas, de Capricci : caméra et perche doivent trouver leur angle de prise de vue et de captation dans un espace restreint. En octobre et novembre de l'année suivante, au même endroit, j'ai pu suivre un travail similaire sur la deuxième version d'*Ouvriers, paysans (Operai, contadini)*.
- 2 Le présent texte relate cette expérience en se focalisant essentiellement sur quelques aspects de la méthode de travail proposée par Straub et Huillet. Il s'appuie sur quelques notes consignées lors de ces deux sessions. Il fait aussi écho à la discussion qui a suivi la projection du film de Pedro Costa, le dimanche 13 mars 2012, dans le cadre la rétrospective du couple de cinéastes au Centre Pompidou – Metz.
- 3 Chez Straub et Huillet, il existe parfois plusieurs versions différentes pour un même film. Celles-ci s'obtiennent à partir des « bonnes prises » n'ayant pas été retenues pour la ou les premières moutures. Leur nombre, variant en fonction des tournages, doit être suffisant pour reconstituer le film dans son intégralité, en sachant qu'aucune ne figure jamais d'une version à l'autre. Les versions conservent un enchaînement semblable de plans, dont la composition d'ensemble ne varie pas non plus. La mise en scène et le texte restent identiques. Toutefois, la teneur globale diverge de manière subtile : lumière, son, jeu des acteurs, ou encore *Schnitt*, cette coupe particulière entre deux plans consécutifs qui sera abordée plus en détails ici, montrant par là pour quelle raison le terme de « peaufinage » a été, plus haut, préféré à celui de « montage ».

Der Schnitt und die Montage

- 4 « *Der Schnitt und die Montage* » : ce sont sans doute les tout premiers mots que j'ai entendu proférer par Jean-Marie, lors d'une rencontre préliminaire à la médiathèque du Fresnoy, organisée sous le regard bienveillant de Frédéric Papon ². Si leur souvenir persiste, au-delà du fait que le *Schnitt* ait été au cœur des séances de travail, cela est dû à leur prononciation marquée par un accent français qui me paraissait insistant et désinvolte. Celle-ci s'entend lorsque le cinéaste, à la fois léger et sévère, avec ses faux airs à la fois de Sterling Hayden dans *Johnny Guitar* ³ et de Sigrid Neiiendam, la grand-mère de *Dies irae* ⁴, prend la parole en allemand, souvent pour réciter un vers de Bach, de Hölderlin ou de Schoenberg. Cependant, l'intonation qui la teinte n'en dévoile pas moins ce souci commun aux deux cinéastes envers la sonorité même des mots, le flot de la parole. Il me semble que leur attrait pour le *Sprechgesang*, entre chant et discours récitatif, que l'on retrouve de manière plus ou moins lointaine dans nombre de leurs films, transparait à travers cette façon de parler.
- 5 Ainsi Straub a commencé à nous expliquer ce dont il allait être question durant les semaines à venir.
- 6 En allemand, *der Schnitt* traduit la « coupe » ou la « taille ». Le terme s'applique au vocabulaire cinématographique, où il y fait parfois office de synonyme, avec *Filmschnitt*, à *Montage*. Il existe pourtant une distinction entre *Schnitt* et *Montage*. Elle est encore moins usitée en France, voire inexistante, puisque le même mot, « montage », y est employé indifféremment. Un monteur peut en effet s'occuper de la construction d'ensemble du film (c'est-à-dire de l'agencement des séquences entre elles à l'échelle de l'œuvre), mais aussi de l'assemblage particulier qui existe entre deux plans successifs, où deux photogrammes – celui qui finit un plan et celui qui commence le suivant – sont mis bout à bout. Si « montage » s'applique à ce dernier, les deux cinéastes la qualifient plus précisément de *Schnitt*. Lors de leur présence à Tourcoing, il n'a presque jamais été question de montage au sens global du terme. En réalité, nous n'y avons pas assisté : lorsque nous sommes arrivés à la première séance de travail, le film existait déjà et les copies d'exploitation circulaient depuis quelques temps. Avant même de les rencontrer, j'avais par exemple eu l'occasion de voir *Sicilia!* à Bordeaux, à l'ancien cinéma art et essai Jean Vigo. Pensée bien en amont, la structure possédait par conséquence sa forme définitive. Straub et Huillet sont en fait venus au Fresnoy pour finaliser une nouvelle copie de travail. En argentique, une copie de travail sert ensuite à monter en laboratoire le négatif à partir duquel les copies d'exploitation sont tirées. Développée en positif, elle lui évite ainsi de trop nombreuses manipulations compromettant une conservation optimale. Plusieurs versions d'un même film, avec leurs singularités propres, multiplient *de facto* le nombre de négatifs : outre un autre regard sur l'œuvre déclinée en autant d'infimes variations, une telle option a l'avantage d'assurer une sauvegarde plus sûre de celle-ci. À l'aide de leur 4L blanche, les deux cinéastes ont amené la copie de travail, parmi les chats et les bagages. Divisée en plusieurs bobines de pellicule 35 mm et disposée à l'intérieur de ces fameuses boîtes métalliques circulaires, il suffisait de l'assembler dans l'ordre successif et préétabli des plans et des séquences. *Idem* pour la bande son, enregistrée à part sur support magnétique.

Schnitt

- 7 Si l'on considère ici que le montage porte sur la totalité du film et les séquences qui le composent, le *Schnitt* se concentre quant à lui sur la coupe précise entre deux plans. En préambule, Straub a insisté sur ce qui différencie les deux activités de montage. Puis, très concrètement, au long de ces journées passées avec eux, à force d'incessants retours entre la fin d'un plan et le début d'un autre, pour chaque raccord de *Sicilia !*, puis d'*Ouvriers, paysans*, Huillet nous a montré ce que le *Schnitt* impliquait. Jean-Marie commentait de manière presque systématique les choix qu'ils prenaient, au désespoir parfois de Danièle, exaspérée (« Straub, vous faites chier ! »). Tant en amont qu'en aval, il leur fallait trouver le meilleur endroit où effectuer la coupe. Sauf à produire un « travail de margoulin » selon Straub, ceci ne se fait pas n'importe comment. Si la tâche consiste pour eux à ajuster des blocs, ils ne se contentent pas pour autant de les joindre ou de les sceller. Le *Schnitt* se rapproche ainsi plutôt de la taille artisanale d'un tenon et d'une mortaise : un travail mené à bien les fait coïncider de la manière la plus juste qui soit, s'emboîtant sans le moindre jeu ni contrainte. Maintenus ensemble, aucun adjuvant externe, fût-il glu ou mortier, ne vient les souder. Dans les films du couple, les plans doivent ainsi s'assembler parfaitement, sans avoir recours à un subterfuge quelconque. Il leur faut surtout accorder et concilier. Au matériau doit répondre le matériau – et ceci de manière quasi autonome. Straub et Huillet considèrent le film (ce qu'il y a sur la pellicule, pas le support en lui-même) comme une matière à part entière et c'est dans celle-ci qu'il faut puiser, avec laquelle il faut composer : couleurs et lumières, mouvements.
- 8 Le nom de Chaplin est souvent revenu au cours des séances : ils nous le dépeignaient, dans sa baignoire, en train de faire le montage de ses films à l'œil nu, sans autre moyen de visionnage. Il constituait ainsi un modèle de précision, quelqu'un pour qui le moindre photogramme a toute son importance. La coupe qui joint un plan à l'autre ne s'effectue pas par hasard. Quelques photogrammes – et parfois même un seul – de trop ou de moins, et la transition en devient maladroite. Citant Robert Bresson, Jean-Marie Straub rappelait : « un millimètre d'écart, et le regard est faux » Par ailleurs, ils nous ont fait remarquer que Charlie Chaplin coupe dans l'action, c'est-à-dire avec l'action qui commence. Les films de Straub et Huillet revêtent souvent un caractère hiératique du fait que leur montage prend en compte l'action qui se déroule dans son ensemble, de son amorce (et même un peu avant) jusqu'à sa conclusion (et même un peu après). Ainsi, par exemple, si quelqu'un doit sortir du cadre, il faudra, avant de couper, prendre tout le temps nécessaire pour lui laisser accomplir son trajet, fût-il plus long au regard de certains standards cinématographiques : hors de question de tailler dans sa marche ou dans son mouvement. Réciproquement, lorsqu'une autre personne commence à être filmée, le départ se fait dans la position statique, dût-elle ne durer que très brièvement, quelques dixièmes de secondes à peine. Il leur arrive néanmoins de faire des « entorses » à cette méthode, en fonction de ce que peut leur offrir le matériau. Un tel exemple se retrouve au plan quarante-deux d'*Ouvriers, paysans* : parce que la personne a déjà été vue dans le film, ils nous ont indiqué qu'ils pouvaient commencer avec le mouvement. Ainsi, s'il s'avère inévitable ou indispensable de tailler dans la marche (au contraire de ce qui a été mentionné précédemment), il convient, à l'instar de Chaplin, de l'effectuer dans le déséquilibre.

- 9 Sans cesse à l'affût du « geste caché », tout photogramme est pris en compte. Un clignement d'yeux en demande au minimum quatre ; huit, au maximum, lorsque quelqu'un a vu quelque chose. Dans leur attachement pour la précision, Straub et Huillet aimaient à mentionner Fritz Lang : « sept photogrammes pour un regard. »
-

NOTES

1. . La série *Cinéma, de notre temps* de Janine Bazin et André S. Labarthe, dans laquelle le film s'inscrit également, lui donne pour titre *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes*.
 2. . *Coordinateur pédagogique de l'époque au Fresnoy, il est aujourd'hui directeur des études à la FEMIS.*
 3. . Ce film de 1954, réalisé par Nicholas Ray, nous a d'ailleurs été projeté par Straub et Huillet pendant leur première venue.
 4. . *Vredens Dag*, Carl Theodor Dreyer, 1943.
-

AUTEUR

ARNAUD DEJEAMMES

Arnaud Dejeammes, artiste et théoricien d'art, intervient à l'Université de Lorraine.