Stendhal, Deligny, Straub-Huillet : ce qu'il en est du désir de cinéma

Hervé Joubert-Laurencin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/3678>

DOI : 10.4000/perspective.3678

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2007

Pagination : 546-549

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Hervé Joubert-Laurencin, « Stendhal, Deligny, Straub-Huillet : ce qu'il en est du désir de cinéma », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 22 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3678> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3678>

Stendhal, Deligny, Straub-Huillet : ce qu'il en est du désir de cinéma

Hervé Joubert-Laurencin

RÉFÉRENCE

Fernand Deligny, Renaud Victor, avec Any Durand, Jean-Pierre Daniel, *Le cinéma de Fernand Deligny*, coffret de 3 DVD, Paris, Éditions Montparnasse, (*Le geste cinématographique*), 2007. 45 €.

Sandra Alvarez de Toledo éd., *Fernand Deligny. Œuvres*, Paris, L'arachnéen, 2007. 1848 p., 557 fig., 424 p. de fac-similés. ISBN : 978-2-959302-0-8 ; 58 €.

Philippe Lafosse, Patrick Leboutte, Vianney Delourme, Bernard Eisenschitz éd., *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub*, coffret de 3 DVD (vol. 1/4), Paris, Éditions Montparnasse, (*Le geste cinématographique*), 2007. 45 € [volume 2 (7 films dont 3 inédits) prévu en mars 2008 ; volume 3 (8 films) en octobre 2008 ; volume 4 (9 films) en mars 2009].

Philippe Lafosse éd., *L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub. Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public*, Toulouse/Ivry-sur-Seine, Ombres/À Propos, 2007. 317 p. ISBN : 978-84142-168-8 ; 25 €.

Laurent Jullier, Guillaume Soulez, *Stendhal, le désir de cinéma*, suivi de *Privilèges du 10 avril 1840 de Stendhal*, Biarritz, Séguier Archimbaud, (*Carré Ciné*), 2006. 108 p. ISBN : 2-84049-472-8 ; 9 €.

- 1 « Le mimétisme est un très mauvais concept », affirmaient en 1976 Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur essai programmatique intitulé *Rhizome* et devenu, quatre ans plus tard, l'introduction de leur plus imposant *Mille plateaux*, ce manifeste pour une philosophie inventive créatrice de « personnages conceptuels », ce « traité de nomadologie » et de « schizo-analyse » qui remettait en cause les postulats de la linguistique saussurienne, autrement dit qui contestait la prédominance du langage articulé sur la vie. Quelques pages plus loin, ils renvoyaient au travail de celui qui, à travers sa longue expérience et ses écrits, leur avait offert le concept de « rhizome » et ainsi livré l'idée de leur nouvelle conception tout à la fois de la pensée, de la

philosophie et de la vie, immanente, intensive, stratifiée, procédant par propagation et lignes de fuites : « la méthode Deligny », qui consiste, précisaient-ils pour résumer, à « faire la carte des gestes et des mouvements d'un enfant autiste, combiner plusieurs cartes pour le même enfant, pour plusieurs enfants ».

- 2 L'apport le plus significatif de Fernand Deligny (1913-1996 : militant communiste de l'éducation populaire, éducateur d'enfants dits inéducables, fondateur d'un célèbre dispositif expérimental de prise en charge d'enfants autistes dans les Cévennes, philosophe, romancier, cinéaste) se trouve, de fait, dans la formalisation cartographique des « lignes d'erre » qui traduisent en quelque sorte par des traits et leurs recoupements le langage non verbal des autistes. Quelques témoignages filmés nous sont parvenus de cette expérience hors du commun, dont une œuvre majeure, intitulée *Le moindre geste*. Longtemps demeuré mythique, expérimental, introuvable, ce film désormais disponible reste le résultat majeur du *désir de cinéma* de l'étonnant et polyphonique Deligny. De fait, issu d'un tournage en petit groupe (Josée Manenti à la caméra) avec pour personnage principal un enfant considéré comme débile profond, entamé entre 1962 et 1964 dans les Cévennes, à peine continué dans les années suivantes à la Clinique de La Borde, abandonné, ou plutôt laissé à sa propre vie, par celui qui ne fut donc jamais classiquement ni son « réalisateur » ni son « auteur », monté entre 1968 et 1971 à Marseille par un jeune cinéaste militant qui ignorait tout de l'expérience préalable (Jean-Pierre Daniel, encouragé et matériellement aidé par Chris Marker et la coopérative Slon, fondée à cette occasion), projeté alors à Cannes dans un programme parallèle et passé pour ainsi dire inaperçu, ce film météore, et à tout point de vue extraordinaire, n'est sorti en salles, avec succès cette fois, qu'en 2004. Il existe désormais en DVD, au centre d'une véritable *boîte à outils Deligny*. Il est augmenté, dans son coffret, de deux documents filmés par Renaud Victor sur et avec Deligny, deux contes écrits par Deligny et réalisés en cinéma d'animation image par image, et deux heures de débats et documents de grande valeur et de grande sensibilité, dont on retiendra, entre autres, une prise de parole publique du philosophe esthéticien Henri Maldiney¹, enregistrée après sa découverte du film lors d'une soirée à l'Alhambra, le cinéma de l'Estaque où Jean-Pierre Daniel œuvre aujourd'hui à une éducation au cinéma. Il est idéalement complété par un admirable et colossal travail d'édition des *Œuvres* de Fernand Deligny, réalisé par Sandra Alvarez de Toledo. Dans cet ouvrage hors normes, se trouve reprise et savamment contextualisée, en plus de mille huit cents pages magnifiquement composées, la majeure partie des romans, ouvrages, films (sous forme de photos-romans) et articles de Fernand Deligny.
- 3 Pas de mimétisme en jeu non plus dans la reproduction en DVD de l'intégrale des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, entamée également au mois d'octobre 2007 et qui doit se terminer en mars 2009. Issue de la même collection, elle se trouve elle aussi accompagnée d'un livre récent, une série de dialogues en public du couple de cinéastes, édité par Philippe Lafosse également responsable de l'édition des disques : *L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub. Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public*. Si la merveilleuse idée de Patrick Leboutte de mettre ainsi en circulation dans la société *Le moindre geste* représentait déjà un acte de subversion, celle de faire circuler les films des Straub constitue une véritable tentative de *contamination*, tant ils échappent, depuis 1962, à tout contrôle disciplinaire, social, politique, esthétique, savant ou mondain. Ils constituent en effet une expérience matérielle de libération par le désir propre induit par le cinéma. Cette expérience, chaque fois

différente (sinon, ce ne serait plus une expérience), offre à tout spectateur bénévole, une fois sorti de la salle, de continuer le travail d'enrichissement de son esprit dans le but de saisir lucidement la réalité qui l'entoure et de comprendre ainsi qu'elle peut être modifiée, selon la méthode, décrite un jour par Bertolt Brecht pour le théâtre, de la « suspension de sens ». Les Straub sont devenus au fil du temps, à travers leurs seules œuvres en trois langues, les représentants allégoriques d'une Europe dissidente d'elle-même, partageant leur vie et leur production de films entre l'Italie, la France et l'Allemagne. L'année 1962, avec *Machorka-Muff* (16 minutes et 51 secondes), « première fable sur le pouvoir »², rêve abstrait et politique sur le nazisme ambiant, tourné en RFA, marque, comme pour Deligny, le début de la traduction concrète de leur désir de cinéma³.

- 4 Pas de mimétisme non plus dans le réalisme de Stendhal, voilà ce qu'affirme encore un petit livre dense, digne d'être extrait de la production commune, paru l'année dernière et écrit par deux chercheurs en cinéma, Laurent Jullier et Guillaume Soulez, qui s'appuient, pour cette démonstration, sur des travaux de théorie et d'histoire littéraires. La thèse est simple mais efficace et bien argumentée : le fameux « miroir qu'on promène le long d'un chemin » n'implique pas une théorie du reflet. Les miroirs stendhaliens sont changeants et miroitants. Ce sont les *Privilèges*, un texte écrit par Stendhal en 1840, quasi contemporain de l'invention de la photographie, qui exprime le mieux, chez lui, un *désir de cinéma*. Aussi, pas de mimétisme dans le rapport du cinéma à la vie mais plutôt une relation d'intensité, pourrait-on avancer par comparaison avec les leçons des Deligny et Straub.
- 5 Certes, ce n'est pas sur ces termes ou sur ces auteurs qu'insiste *Stendhal, le désir de cinéma*. L. Jullier, héraut français des sciences cognitives, ramène un instant Stendhal sur leur terrain, fût-ce par opposition : « Stendhal a saisi intuitivement [...] ce qui sera le credo des sciences cognitives et de la psychologie évolutionnaire : la mise en récit est liée à la mémoire », mais le récit se construit pour lui *contre* l'émotion tandis que « de nos jours, les psychologues considèrent plutôt l'émotion comme le fixateur des informations » (p. 59-61), et l'on est, à cet endroit, un peu moins convaincu que par le recours, quelques pages plus loin, à la théorie des « mondes possibles » : « Le monde construit par les *Privilèges* est effectivement un 'petit monde' ou, pour employer un terme plus connu de nos jours, un *monde possible* » (p. 73-88). Néanmoins, ce ne sont là que deux pistes parmi d'autres dans un essai très ouvert mais qui reste au plus près de son sujet, pourtant intrigant et imprévu. Ce livre constitue une nouvelle pierre à la compréhension historique d'une véritable *préhistoire* du cinéma, délivrée des illusions téléologiques que ce terme véhiculait dans les années 1950, même si les auteurs préfèrent, classiquement, se passer de ce terme et se défendre de toute relation rétrospective pour parler, avec raison, d'un « changement de régime dans l'histoire du regard » (p. 11). Cet essai théorique reprend aussi la piste d'un autre sujet traditionnel des années 1950 : celui du réalisme cinématographique. Il ne renvoie pourtant jamais à cette tradition, ni à Amengual ni à Bazin (l'un marxiste et l'autre pas, et pour citer des Français contemporains des Straub et Deligny), en omettant le premier et en dénaturant le second, et c'est ce qui nous ramène sur le terrain, éminemment politique, d'expérimentation et de savoir accumulés des Deligny et des Straub.
- 6 Retenons le point qui nous intéresse, et qui fait le titre du livre sans, étonnement, qu'il en devienne son point d'orgue ou sa conclusion : *le désir de cinéma*, autrement dit « l'intensif ». Démontrant pas à pas que le « miroir » chez Stendhal n'est pas le reflet

photographique d'un monde décalqué (fonction morale dans le sens ancien de « miroir des princes », impossibilité chronologique de la métaphore photographique dans les premières occurrences, retour significatif de cette métaphore du miroir, miroir comme « lunette modifiable » qui tient compte de la position du sujet regardant, etc.), les auteurs en arrivent à l'idée d'un « beau intensif » baudelairien, que Stendhal nomme « l'effet électrique de la vérité » (p. 57). Le réalisme de Stendhal, selon L. Jullier et G. Soulez, est donc à la fois straubien et godardien : « le sens du miroir stendhalien affirme le pouvoir du cadrage », « toute scène est toujours déjà un regard [...] un dialogisme des regards [...] un montage des reflets » (p. 89-90). Ils en passent fatalement par un commentaire (p. 70-72) de la célèbre phrase d'ouverture du *Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) : « Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard, un monde qui s'accorde à nos désirs ». Leur nouvelle glose est très juste, et même très inventive puisqu'ils découvrent une origine stendhalienne (« l'imagination plonge l'amant 'dans un monde de réalités qui se modèlent sur ses désirs' » [*De l'Amour*, italiques de Stendhal]) à la citation du critique Michel Mourlet : « le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs »⁴, devenue, après interversion des pronoms réfléchis qui la dénature, une citation apocryphe de Bazin dans la bande-son de Godard⁵.

- 7 C'est sur ce point pourtant, duquel il s'approche fermement, que le livre achoppe. Traiter sérieusement de la théorie réaliste de Bazin apparaît implicitement obscène ou impossible aux deux auteurs (nul n'est prophète en son pays). À la suite de Godard qui, le premier en un sens (mais dans un rapt poétique d'une rare puissance), s'est avec son apocryphe emparé, *post mortem*, du nom de Bazin pour parler en son lieu et place, la démonstration de Soulez et Jullier fait l'erreur de limiter l'auteur de *Qu'est-ce que le cinéma ?* à quelques résumés simplificateurs et manque ainsi une tradition « interrompue par la vogue de la psychanalyse et autres modes de pensée pour lesquels le langage est ce qu'il est » (Fernand Deligny, *Œuvres*, p. 1768⁶). Certes, pas celle à laquelle on se réfère aujourd'hui, la tradition d'un Bazin prétendu idéaliste, phénoménologue, anti-montagiste, « ontologique », dont ils font, comme la plupart des chercheurs français, un usage désinvolte (p. 12, 13, 19, 21, 56, 71, 89 : ce Bazin fictif des professeurs est, au fond, le principal repoussoir du livre), mais bien la tradition du plan comme bloc insécable d'espace et de temps, inséparable de son angle et de sa tension, là où « quelque chose brûle quelque part » (Straub), « brûle le caractère d'image » (Walter Benjamin), là où quelque chose de plus que l'image, le moindre « geste » peut-être, précède et dépasse tout langage (Deligny), en somme la tradition, s'il faut lui donner un nom, du *plan intensif*. Tradition que comprenaient encore très bien les communistes Amengual et Deligny qui, tous deux, militèrent comme Bazin et parfois avec lui, dans l'éducation populaire, et lurent ses textes directement, sans la médiation des résumés orientés idéologico-pédagogiques à travers lesquels ceux-ci arrivèrent aux générations suivantes.
- 8 Si l'on ne sait pas cela, évidemment, c'est à n'y rien comprendre. Car le trop fameux « réalisme ontologique » de Bazin n'a rien du mimétisme, lui non plus. Le « complexe de la momie » dont parle Bazin en 1944, à l'époque où Deligny publie *Pavillon 3*, son roman sur l'enfance enfermée, n'est ni un complexe ni une « momification » (mot qui désigne précisément le contraire, un gel, une pétrification, dans la philosophie que lisait Bazin), mais un paradoxe : celui de la prise d'empreinte lumineuse de la durée et du mouvement, non pour les arrêter et ainsi les transformer en leur contraire, mais *en tant que tels*, soit le paradoxe proprement cinématographique de la *modulation* du temps

et de l'espace (« l'image-le monde », comme Deleuze parlait d'une « image-mouvement »), et non le *moule* pétrifiant de l'image du monde, pour le dire avec une opposition propre à la philosophie de la technique de Gilbert Simondon⁷.

- 9 Il est ainsi beaucoup plus facile de comprendre pourquoi la théorie invisible et incomplète du cinéma de Fernand Deligny (tout aussi lacunaire que celle de Bazin : aucun des deux n'était professeur) est une dérivation particulière de celle de Bazin, sans que leur rencontre biographique n'explique tout (ils vécurent en 1948 à la même adresse parisienne : voir *Œuvres*, p. 1823). L'essai final de Jean-François Chevrier (p. 1777-1786) sur la conception de l'image chez Deligny ne s'y trompe pas, qui trouve une citation de Bazin on ne peut plus explicite et tout à fait hors *doxa* : « l'écran vidé d'images [...] marque ici le triomphe du réalisme cinématographique » (p. 1779).
- 10 Quant aux Straub, il n'est du coup plus tenable, comme veulent nous obliger à le penser les textes, sur ce point tendancieux, de Louis Seguin (le principal et le plus fidèle exégète des Straub en langue française, textes par ailleurs riches de science, de théorie et de passion⁸), d'opposer leur pratique à la pensée bazinienne. Bien plus productif au contraire est le lien profond qui les y attache et qui ne se limite pas à leur revendication bien connue de la toute puissance de l'enregistrement, notamment par le son direct.
- 11 « Étranger le proche », dit la langue inventive de Deligny pour définir le cinéma (cela définit pour lui tout aussi bien la réalisation des cartes et tracés des trajets quotidiens des enfants autistes), « camérer le monde ». « Rendre étrange » ce qui paraît abusivement naturel, lui répond dans une idéale camaraderie *de loin* Jean-Marie Straub, lorsqu'il retraduit, à l'aide de ces mots plus exacts, « l'effet V », le *Verfremdungseffekt* de Brecht, habituellement rendu en français par l'absurde « distanciation » : comment, en effet, peut-on mettre à distance cela et ceux-là qu'on désire avec tant d'intensité ! ?

NOTES

1. De Henri Maldiney, voir par exemple *Regard, parole, espace*, Lausanne, 1973 ; *Art et existence*, Paris, 1985.
2. Ce titre qui, en un sens, conviendrait à tous les films des Straub, est celui d'un des chapitres du roman inachevé de Pasolini, *Pétrole* (Paris, 1995).
3. Le premier coffret disponible parle allemand : il recueille, en plus de ce premier film, *Non réconciliés* ou *Seule la violence aide où la violence règne* (1964-1965), et les trois Schoenberg, *Moïse et Aaron* (1974), celui que l'on appelle familièrement le « petit Schoenberg » : *Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg* (1972) et *Du jour au lendemain* (1996). Le deuxième coffret parlera italien. Les deux suivants seront trilingues.
4. Michel Mourlet, *La mise en scène comme langage*, Paris, 1987, p. 53.
5. Il est par ailleurs à noter qu'une autre collection de poche, « Rivages. Petite bibliothèque Payot », excellente au demeurant, a republié les *Privilèges* (3 feuillets) après le travail de L. Soulez-G. Jullier et des éditions Séguier Archambaud, accompagnés d'une postface d'Antoine de Baeque, historien du cinéma et des images, qui fait mine d'un intérêt purement littéraire pour le texte et

reprend incidemment l'idée d'un rapport évident au cinéma, puis revendique la paternité de la découverte du caractère apocryphe de la citation introductive du *Mépris*.

6. Fernand Deligny reconnaît sa propre idée d'échapper au langage (assez proche de ce que Pasolini appelait « l'inexprimé existant » ou le « non-verbal comme autre verbalité ») dans un mot admiratif qu'André Malraux envoie à Bazin (« Le cinéma, c'est le moyen de lier l'homme au monde par un autre moyen que le langage ») : voir le livre auquel manifestement fait alors référence Deligny, André Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Jean Narboni éd., Paris, 1983, p. 165.

7. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, 1983, p. 39 ; Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, 1969/Grenoble, 1995 ; *L'individuation psychique et collective*, Paris, 1989.

8. Voir, pour l'analyse savante de chaque film des Straub, où des préjugés critiques sans justification prennent parfois une forme théorico-philosophique contournée, Louis Seguin, *Aux distraitements désespérés que nous sommes... (sur les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet)*, (Toulouse, 1991) Paris, 2007.

INDEX

Keywords : cinema history, desire, story, emotion, cinematic realism, mirror, mimetism, cinema

Index géographique : France

Mots-clés : histoire du cinéma, désir, récit, émotion, réalisme cinématographique, miroir, mimétisme, cinéma

Index chronologique : 1900

AUTEURS

HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN

Université Paris Diderot - Paris VII