

Jean-Marie STRAUB
Danièle HUILLET

*Publié avec le concours
du Centre National des Lettres*

Éditions ANTIGONE
LASA et Dominique PAÏNI

LA TERRE QUI FLAMBE

« Wie ein Hund hat er davorgesessen und einfach geschaut, ohne alle Nervosität und Nebenabsicht.

Hier – dieses hat er gewusst, und nun sagt er es; nebenan ist es noch frei, weil er das noch nicht gewusst hat. Er machte nur, was er wusste, nichts anderes. »¹

Rilke, Briefe über Cézanne.

Comment filmer Cézanne? ou plutôt : comment filmer la peinture de Cézanne? Non seulement filmer certaines de ses toiles, mais filmer Cézanne peintre.

Le cinéma, depuis longtemps, a tenté de rencontrer la peinture. Malgré leur habileté, parfois leur honnêteté, beaucoup de ces rencontres ont eu lieu dans un espace inhabitable, une « zone », ni vie ni mort, où du faux cinéma rencontre le fantôme guindé de la peinture. *Cézanne, conversation avec Joachim Gasquet* fuit cette zone-là. La peinture y est saisie comme vivante; le cinéma y est du cinéma, fait pour regarder, montrer, dire : ni une collection de toiles muséifiées, ni l'illustration d'un savoir sur ces toiles, ni l'exhibition habituelle de piété culturelle sur un *grand* peintre.

Ce film, qui a une éminente vertu didactique, n'est ni un documentaire ni un film sur l'art : pas un film-sur, parce qu'un film n'est pas un discours. L'investissement de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet y est aussi fort, aussi assertif que s'ils tenaient un discours. Mais il prend, à chaque pas, les voies et les formes du cinéma.

Parler de Cézanne, pour Straub et Huillet, c'est parler non tant d'un maître ni d'un génie (le statut de Cézanne, on le verra, est autre pour eux) que de quelqu'un qui a travaillé, dont la vie n'a été que travail obstiné, acceptant de se faire humble et terre à terre sans perdre jamais son ambition ni son orgueil – bref de quelqu'un à qui idéologiquement et affectivement ils ont pu s'identifier, depuis longtemps. Parler de lui, c'est donc naturellement, pour le laisser parler, lui prêter leur voix.

Le célèbre texte de Joachim Gasquet («Ce qu'il m'a dit») a un statut des plus ambigu. Écrit plusieurs années après la mort de Cézanne, il brasse les lectures de Gasquet (surtout la correspondance de Cézanne) et ses souvenirs de conversations de 1896 à 1900. Les éditions modernes en sont truffées de notes, essayant de démêler, ligne à ligne, ce que Gasquet a reproduit et ce qu'il a introduit de lui-même. Le film des Straub trouble, d'abord, de produire ce texte comme si, de manière non problématique, il était une sorte de sténographie du monologue tenu par Cézanne pinceaux en mains. Après deux plans sur Aix-en-Provence – muets, à la réserve du bruit affreux des autoroutes – le film reste très longtemps, plusieurs minutes, sur une des photos de Cézanne peignant, prises par Maurice Denis : c'est sur cette photographie, longuement citée, que se tient le début du monologue, ou quasi-monologue. On peut donc d'abord croire que le film est une sorte d'illustration de ce texte, pris comme fondement et garantie de vérité : les tableaux de Cézanne, le paysage filmé de la Sainte-Victoire, devraient simplement lui être rapportés.

Or rien n'est moins vrai.

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet savent que le texte de Gasquet est louche. Ils décident pourtant de le garder, de ne

jamais même le mettre en doute. Mais leur travail, invisible, sur ce texte, est considérable : ils en éliminent tout ce qui est évidemment de Gasquet seul (et surtout les références culturelles, à Kant, à Baudelaire, à Renan, jugées non cézanniennes, déplacées, inutiles); ils conservent pour l'essentiel des passages attestés, reprenant des formules de Cézanne dans des lettres, et aussi quelques phrases de Gasquet qui, concrètes, précises, ont des chances d'être l'écho de Cézanne lui-même, ou du moins représentent des intuitions critiques intéressantes.

Straub et Huillet reconstruisent ce texte, ils lui redonnent, en le condensant à l'extrême, en n'en gardant que des îlots, une ossature. Tout le film relève de la même position d'écriture, éminemment straubienne ; parler de façon personnelle, mais en citant (on pense à l'idéal de l'acteur brechtien, qui devait toujours avoir l'air de citer). L'exactitude de la citation n'empêche d'ailleurs jamais l'intervention «auteuriale» des cinéastes, comme dans cet énigmatique dernier plan sur l'atelier parisien de la rue Hégésippe-Moreau, occupé par Cézanne à la fin de sa vie, et qui est proposé à notre réflexion avec, au son, le fameux «*c'est effrayant la vie!*» (et des bruits de ville : c'est effrayant, la ville) – mais sans, à l'image, la plaque commémorative apposée sur ce lieu historique et qui en permettrait la nomination immédiate.

Filmer, c'est dire, même par auteurs interposés. Cézanne, traduit par Gasquet, rencontre ici Renoir (le cinéaste) et Hölderlin (mis en film par Straub/Huillet), et la logique de ces rencontres est la trace la plus flagrante d'une pensée à l'œuvre dans ce film, d'une pensée qui investirait le personnage Cézanne et s'exprimerait à travers lui, pensée à la fois de Cézanne, et de Straub-Huillet (et, en certains endroits, de Hölderlin).

Filmer, c'est montrer : doublement, ici, puisqu'il s'agit aussi (surtout?) de montrer ce qui montre, les toiles de Cézanne, et de faire saisir comment elles montrent. Montrer : le cinéma ne fait que cela, toujours; mais il n'a pas le pouvoir de réellement montrer, seulement celui de laisser voir. Comment faire voir en lais-

sant voir sans indexer, sans terroriser, mais en guidant ? Les plans-séquences de Welles lus par Bazin n'avaient pas d'autre sens, ils étaient une solution, aujourd'hui canonisée, à ce paradoxe : ils laissaient libre le spectateur, tout en guidant *dramatiquement* son regard. Chez Straub-Huillet, le regard est guidé aussi, souterrainement, mais non par le drame : par les sentiments (par les gestes, les intonations, les vibrations).

Comment montrer ? Comment montrer un tableau ou, c'est tout un, un paysage – si on ne veut pas le décrire (*Cézanne...* est le contraire d'un film-tableau noir : rien, absolument rien n'y est donné sur le mode analytique), mais le faire éprouver, d'un seul coup et lui-même, comme véritablement *étant*. Comment montrer et faire voir la Sainte-Victoire, dévastée quelques jours avant le tournage par l'incendie, sans rien décrire mais de telle sorte que le spectateur y voie l'horreur, la terre flambée ? C'est le plus difficile, et c'est affaire non seulement de point de vue (angle et distance) mais de durée, d'un point de vue qui inclurait le temps, la réaction juste du regard.

Un paysage, c'est aussi du temps (le paysage n'existe pas dans la nature : il faut lui donner existence en fondant son espace et *son temps*). Ce sera donc affaire, aussi, de montage. Un plan, la Sainte-Victoire et ses contreforts flambés, saisie à juste distance de respect et d'amour, ne sera visible qu'après un travail, parfois un long travail, du film sur le spectateur et du spectateur sur le film. La Sainte-Victoire brûlée ne serait pas compréhensible/visible d'emblée, il y faut ce travail qui vient des atroces premiers plans avec leur violence (c'est cela, Aix-en-Provence, la ville de Cézanne, la ville des fontaines et de la vie douce ?), et introduit, à son rythme, à la Sainte-Victoire de Cézanne avant qu'enfin nous puissions être saisis par cette vision de septembre 1989 : un incendie, une sensation d'incendie mais sans aucun sensationnalisme (les images, toutes ces flammes et ces caméras haletantes de la TV, nous avaient caché cette image-là). (Godard : «*les images servent à occulter d'autres images*»).

Montrer un tableau de Cézanne est encore plus difficile. La première demi-heure du film n'en montre qu'un (*la Vieille au chapelet*), le film entier n'en fait voir qu'une dizaine (dont aucun des plus célèbres). Haine straubienne de l'inflation : un tableau n'est visible que si son espace et son temps lui sont accordés, si l'effet, le choc de son apparition ne sont pas chloroformés par la répétition.

Le travail réalisé pour présenter le premier tableau est remarquable. Cézanne (-Gasquet) : *«Quand je peignais ma Vieille au chapelet, je voyais un ton Flaubert, une atmosphère, quelque chose d'indéfinissable, une couleur bleuâtre et rousse qui se dégage, il me semble, de Madame Bovary. (...) Ce grand bleu roux me tombait, me chantait dans l'âme. (...) Il flottait, comme ailleurs. Je scrutais tous les détails des vêtements, la coiffe, les plis du tablier, je déchiffrais le sournois visage. C'est bien après que j'ai constaté que la face était rousse, le tablier bleuâtre, comme ce ne fut qu'une fois le tableau fini que je me souvins de la description de la vieille servante au comice agricole.»* Cut. Vient alors une citation, longue, de *Madame Bovary* de Renoir, la scène des comices. Le film de Renoir, on le sait, transforme passablement le récit de Flaubert (par exemple, Emma y rencontre Rodolphe précisément ce jour des comices, tandis que Charles Bovary discute avec Homais de l'opération du pied-bot); or, dans cette scène, un détail, un seul, est gardé, avec une précision extrême : l'épisode de la vieille servante, où le film reproduit quasi à la lettre le dialogue flaubertien, et surtout sa description : *«Alors on vit s'avancer sur l'estrade une petite vieille femme de maintien craintif, et qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements. Elle avait aux pieds de grosses galoches de bois, et, le long des hanches, un grand tablier bleu. Son visage maigre, entouré d'un béguin sans bordure, était plus plissé de rides qu'une pomme de reinette flétrie, et des manches de sa camisole rouge dépassaient deux longues mains, à articulations noueuses. (...) Quelque chose d'une rigidité monacale relevait l'expression de sa figure. (...)»*

De toute la scène, la vieille servante est en somme le seul point

de capiton entre Renoir et Flaubert. Or ce point – c'est ce que montre Straub avec fulgurance – se souvient aussi de Cézanne. En ce moment où la vieille femme de Renoir se lève pour recevoir sa médaille, après cette longue citation, Valentine Tessier et le bovarysme, les porcs et les taureaux, on est un peu perdu et soudain – une fraction de plan, un photogramme peut-être, mais d'une force inouïe, qui est, qui fait exister autrement le tableau même de Cézanne. En un éclair, une reconnaissance absolue s'opère, et tout prend sens.

Straub et Huillet citent aussi leur *Mort d'Empédocle*. L'exorde final d'Empédocle (« (...) quand alors l'esprit s'embrasera à la lumière/du ciel, un suave souffle de vie vous/abreuvera le sein comme pour la première fois;/et pleines de fruits dorés les forêts bruïront (...)») qui fait de la Sainte-Victoire un volcan, une montagne de feu (l'Etna de l'*Empédocle* ne montre pas de lave, mais des arbres et du ciel, le vert de la terre et le bleu du ciel). La scène entre Pausanias et Empédocle, dont le texte est si proche de certaines des idées, même de certains mots de celui de Cézanne.

Cézanne-Hölderlin. Le rapprochement n'appartient pas seulement à la biographie des Straub. «*Car c'est comme à un prophète que l'on pense à lui, mais ils sont tous déjà en allés, les vieillards qui auraient eu le pouvoir, à présent, de pleurer devant les peuples*» : ceci, de Rilke sur le peintre, ne vaudrait-il pas aussi du poète? Rilke qui voyait Cézanne comme un vieillard homérique, mettant en garde comme un oracle contre la désertification de la terre.

Cézanne détestait la «rhétorique du paysage» : «*On compose un paysage, comme une scène d'histoire... Je veux dire, du dehors. On crée la rhétorique du paysage, des effets, qu'on se passe. (...) J'aime mieux une peinture plus assise. On n'a pas encore découvert que la nature est plus en profondeur qu'en surface. Car, écoutez un peu, on peut modifier, parer, bichonner la surface, on ne peut toucher à la profondeur sans toucher à la vérité. Un besoin salubre d'être vrai vous prend. On ficherait sa toile à bas, plutôt que d'inventer, d'imaginer un détail. On veut savoir. (...) Savoir pour mieux sentir, sentir pour mieux savoir.*»

La profondeur : on sait ce que ce thème cézannien a provoqué, par exemple chez le Merleau-Ponty de *l'Œil et l'Esprit* : « *Quand Cézanne cherche la profondeur, c'est cette déflagration de l'Être qu'il cherche, et elle est dans tous les modes de l'espace, dans la forme aussi bien* ». La profondeur est l'être même du monde, et la rage cézannienne, c'est de vouloir atteindre quelque chose de cet être-là. Dans sa concentration, le film des Straub, qui garde ces phrases de Gasquet, nous le fait sentir, et sa leçon ultime, en une phrase, pourrait être celle-ci, toujours de Merleau-Ponty : « *Durerait-il des millions d'années encore, le monde, pour les peintres, s'il en reste, sera encore à peindre, il finira sans avoir été achevé* ». (Peut-être à vrai dire la phrase serait-elle aussi pleinement straubienne si on déplaçait le « s'il en reste » juste après « le monde »?).

Un dernier mot.

« *C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture* » : cette phrase encore semble faite pour la posture de filmage des Straub, et leurs films n'existeraient pas sans ce don qu'ils ont fait, une fois pour toutes, de leur personne (y compris leur corps) au monde et à sa peinture. Ce film-ci, moins encore que d'autres, où leurs corps sont sans cesse présents par le moyen de la voix, de la musique des voix. Scandé par les chevilles de Gasquet (que dit Jean-Marie Straub), le monologue de Cézanne est articulé par la voix de Danièle Huillet : articulé, c'est-à-dire prononcé, monté, doté d'intonation et de rythme. Un travail sur le texte qui, dans ses fondements, n'est pas étranger à ce qu'ont produit les deux films avec Hölderlin. Césures, allongements, restitution de syllabes « muettes », pauses, accents et surtout cette *ligne* d'ensemble que prend le texte, moins mélodique que parlée et pourtant musicale, indiscutablement.

Qui ne connaîtrait presque rien de Cézanne (ou seulement ce qu'aujourd'hui on ne peut pas ne pas en connaître, les anecdotes, les « chefs-d'œuvre » répertoriés, trop vus par la reproduction) sortirait de ce film en ayant été, c'est là le miracle, matériellement introduit à l'entreprise cézannienne. La musique fait entendre le

texte, elle oblige à l'écouter, à croire naïvement, à neuf, à la force simple de ses mots. Le film fait voir certaines toiles, permet de les regarder sans fatigue, sans le voile de la reconnaissance culturelle. Ce film est donc aussi le plus directement didactique jamais fait sur un peintre, sur l'art de voir et de montrer.

Pas étonnant, dès lors, que la première photo de Maurice Denis soit si longtemps tenue à l'écran : elle est l'emblème, l'éponyme de cette introduction à l'art de voir, pour laquelle le geste de la main est si essentiel. Cela s'éclaire, plus tard, de l'intervalle entre cette photo et l'autre photo (où Cézanne ne peint ni ne regarde, mais repose – ou saisit – une toile à terre). Cela illustre une conception du cinéma où montrer, voir, sont des *gestes* concrets. Edgar Morin écrivait ceci, en 1956 : « *Notre civilisation est à ce point barbouillée d'âme, que le spectateur, aveuglé par une sorte de membrane opaque, est devenu incapable de voir le film, apte seulement à le sentir* ». *Cézanne...*, travaille à nous débarbouiller, à nous faire voir pour mieux sentir, sentir pour mieux voir.

Jacques Aumont

1. Comme un chien, il s'est assis là-devant, et a simplement regardé, sans aucune nervosité ni arrière-pensée.

Ici – ceci, il l'a su, et maintenant il le dit; à côté, c'est encore libre, parce que cela, il ne l'a pas encore su. Il ne faisait que ce qu'il savait, rien d'autre.

Rilke, *Lettres sur Cézanne* (1907)