

Jean-Marie STRAUB
Danièle HUILLET

*Publié avec le concours
du Centre National des Lettres*

Éditions ANTIGONE
LASA et Dominique PAÏNI

GILLES DELEUZE

AVOIR UNE IDÉE EN CINÉMA

À propos du cinéma des Straub-Huillet

Présentation

Le mercredi 17 mai 1989, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet étaient au Festival de Cannes pour y présenter leur dernier film Noir Pêché. Le soir, il étaient les invités de Pierre-André Boutang sur le plateau d'Océaniques. La discussion y fut vive, orageuse, passionnante. Beau moment de direct. Le lendemain soir, de ma chambre d'hôtel cannoise, j'ai vu et entendu la conférence que Gilles Deleuze avait donnée à la FEMIS. Grand moment de télévision. De sa voix rauque et belle, tout ce que dit Gilles Deleuze est soutenu par un souci constant de la clarté. Tout paraît limpide, simple, fluide. L'homme frappe par l'extrême attention qu'il porte aux mots et à ce qu'ils désignent (une taxinomie de la langue, un retour au dictionnaire). Attention qui est à la fois marque de politesse, soin amoureux, polissement du sens et une forme d'avertissement, une invitation à la prudence et à un infini respect face au danger de la parole (employer un mot pour un autre, l'horreur de l'amalgame).

Par un curieux effet de montage et de rime avec l'émission de la veille, il se trouve que Gilles Deleuze parle à deux reprises des Straub. La première fois, lorsqu'il décrit en quoi consiste le fait d'avoir une idée spécifiquement cinématographique. La seconde fois, après un détour par Foucault, il revient à eux en se situant sur un autre terrain, plus politique, qui achève le précédent : la lutte des hommes et l'œuvre d'art. Réflexion qui se termine par cette constatation («le peuple manque»), formule ambivalente, à la fois programme de départ, inaugurant un geste de révolte et regret amer, avoué d'impuissance. Petite phrase qui condense tout l'impossible du cinéma des Straub puisqu'elle enferme en une seule boucle le premier mot de toute leur œuvre (le commencement infernal du pourquoi nous filmons) ainsi que son dernier mot.

Dans un premier temps, j'ai souhaité retranscrire les propos concernant directement les Straub mais me suis aperçu que ça n'allait pas. Pour saisir le fil d'une pensée en mouvement, il m'a semblé nécessaire, en partant des Straub, de remonter au général (avoir une idée en cinéma ou ailleurs) dans la mesure où cet ailleurs, la frontière qu'il dessine, éclaire indirectement la démarche des Straub (l'adaptation, le cinéma impur). D'où ces connexions souterraines (la communication, l'information et les mots d'ordre) qui, sans jamais s'adresser nommément à leur cinéma, le rencontrent pleinement.

Il ne s'agit donc pas de la stricte retranscription de la conférence de Gilles Deleuze à la FEMIS, diffusée à «Océaniques» (ne figure pas ici tout ce qui concerne Bresson, Kurosawa, Minnelli) mais d'un mouvement qui s'en inspire et qui part d'un pôle concret (le cinéma des Straub), élargit le cercle pour y inclure toute une constellation d'idées aimantées par ce point d'ancrage. À l'arrivée, un portrait inédit des Straub, qui va du plan d'ensemble au gros plan, doublé d'une réflexion qui éclaire leur être-cinéaste (des films, une vie) sous un jour nouveau.

Charles Tesson

*Conférence de Gilles DELEUZE
aux étudiants de la FEMIS (extraits)*

Je voudrais, moi aussi, poser des questions. En poser à vous et en poser à moi-même. Ce serait du genre : qu'est-ce que vous faites au juste vous, qui faites du cinéma? Et moi qu'est-ce que je fais au juste quand je fais ou j'espère faire de la philosophie?

Je pourrais poser la question autrement : qu'est-ce que c'est qu'avoir une idée au cinéma? Si l'on fait ou veut faire du cinéma, qu'est-ce que ça signifie avoir une idée? Que se passe-t-il lorsqu'on dit : «tiens, j'ai une idée»? Parce que, d'une part, tout le monde sait bien qu'avoir une idée, c'est un événement qui arrive rarement, c'est une espèce de fête, peu courante. Et puis, d'autre part, avoir une idée, ce n'est pas quelque chose de général. On n'a pas une idée en général. Une idée – tout comme celui qui a l'idée – elle est déjà vouée à tel ou tel domaine. C'est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. Et ce n'est évidemment

pas le même qui peut avoir tout ça. Les idées, il faut les traiter comme des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire que j'ai une idée en général. En fonction des techniques que je connais, je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma ou bien une idée en philosophie.

Qu'est-ce qu'avoir une idée en quelque chose ?

Je repars donc du principe que je fais de la philosophie et que vous faites du cinéma. Une fois cela admis, il serait trop facile de dire que la philosophie étant prête à réfléchir sur n'importe quoi, pourquoi ne réfléchirait-elle pas sur le cinéma ? C'est stupide. La philosophie n'est pas faite pour réfléchir sur n'importe quoi. En traitant la philosophie comme une puissance de « réfléchir-sur », on a l'air de lui donner beaucoup et en fait on lui retire tout. Car personne n'a besoin de la philosophie pour réfléchir. Les seuls gens capables de réfléchir effectivement sur le cinéma, ce sont les cinéastes ou les critiques de cinéma, ou bien ceux qui aiment le cinéma. Ces gens-là n'ont pas besoin de la philosophie pour réfléchir sur le cinéma. L'idée que les mathématiciens auraient besoin de la philosophie pour réfléchir sur les mathématiques est une idée comique. Si la philosophie devait servir à réfléchir sur quelque chose, elle n'aurait aucune raison d'exister. Si la philosophie existe, c'est parce qu'elle a son propre contenu.

Qu'est-ce que le contenu de la philosophie ?

Il est tout simple : la philosophie est une discipline aussi créatrice, aussi inventive que toute autre discipline, et elle consiste à créer ou bien inventer des concepts. Et les concepts, ils n'existent pas tout faits dans une espèce de ciel où ils attendraient qu'un philosophe les saisisse. Les concepts, il faut les fabriquer. Bien sûr, ça ne se fabrique pas comme ça. On ne se dit pas un jour, « tiens,

je vais inventer tel concept», pas plus qu'un peintre ne se dit un jour, «tiens, je vais faire un tableau comme ça» ou un cinéaste, «tiens je vais faire tel film!». Il faut qu'il y ait une nécessité, autant en philosophie qu'ailleurs, sinon il n'y a rien du tout. Un créateur n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin. Reste que cette nécessité – qui est une chose très complexe, si elle existe – fait que, un philosophe (là, je sais au moins de quoi il s'occupe) se propose d'inventer, de créer des concepts et non de s'occuper à réfléchir, même sur le cinéma.

Je dis que je fais de la philosophie, c'est-à-dire que j'essaie d'inventer des concepts. Si je dis, vous qui faites du cinéma, qu'est-ce que vous faites?

Vous, ce que vous inventez, ce n'est pas des concepts – ce n'est pas votre affaire – mais des blocs de mouvements/durée. Si on fabrique un bloc de mouvements/durée, peut-être qu'on fait du cinéma. Il n'est pas question d'invoquer une histoire, ou de la récuser. Tout a une histoire. La philosophie raconte aussi des histoires. Des histoires avec des concepts. Le cinéma raconte des histoires avec des blocs de mouvements/durée. La peinture invente un tout autre type de blocs. Ce ne sont ni des blocs de concepts, ni des blocs de mouvements/durée, mais des blocs lignes/couleurs. La musique invente un autre type de blocs, tout aussi particuliers. À côté de tout cela, la science est non moins créatrice. Je ne vois pas tellement d'oppositions entre les sciences et les arts.

Si je demande à un savant ce qu'il fait, lui aussi il invente. Il ne découvre pas – la découverte, ça existe mais ce n'est pas par là qu'on définit une activité scientifique en tant que telle – mais il crée autant qu'un artiste. Un savant, ce n'est pas compliqué, c'est quelqu'un qui invente ou qui crée des fonctions. Et il n'y a que

fait au théâtre, sauf exception et si le théâtre trouve des moyens, on pourra dire que le théâtre l'a emprunté au cinéma. Ce qui n'est pas forcément mal, mais c'est une idée tellement cinématographique que d'assurer la disjonction du voir et du parler, du visuel et du sonore, que ça répondrait à la question de savoir ce qu'est par exemple une idée en cinéma.

Une voix parle de quelque chose. On parle de quelque chose. En même temps, on nous fait voir autre chose. Et enfin, ce dont on nous parle est *sous* ce qu'on nous fait voir. C'est très important ce troisième point. Vous sentez bien que c'est là où le théâtre ne pourrait pas suivre. Le théâtre pourrait assumer les deux premières propositions : on nous parle de quelque chose et on nous fait voir autre chose. Mais que ce dont on nous parle se mette en même temps *sous* ce qu'on nous fait voir – et c'est nécessaire sinon les deux premières opérations n'auraient aucun sens ni guère d'intérêt – on peut le dire d'une autre façon : la parole s'élève dans l'air, en même temps que la terre qu'on voit s'enfonce de plus en plus. Ou plutôt, en même temps que cette parole s'élève dans l'air, cela dont elle nous parlait s'enfonce sous la terre.

Qu'est-ce que c'est, si il n'y a que le cinéma qui puisse le faire ? Je ne dis pas qu'il doive le faire, mais que le cinéma l'ait fait deux ou trois fois, je peux dire simplement que ce sont de grands cinéastes qui ont eu cette idée. Voilà une idée cinématographique. C'est prodigieux parce que cela assure au niveau du cinéma une véritable transformation des éléments, un cycle qui fait tout d'un coup que le cinéma fait écho avec une physique qualitative des éléments. Cela produit une espèce de transformation, une grande circulation des éléments dans le cinéma à partir de l'air, la terre, l'eau et le feu. Dans tout ce que je dis, cela ne supprime pas une histoire. L'histoire est toujours là, mais ce qui nous frappe c'est pourquoi l'histoire est tellement intéressante sinon parce qu'il y a tout cela derrière et avec. Dans ce cycle que je viens de définir si

rapidement – la voix s'élève en même temps que ce dont parle la voix s'enfouit sous la terre – vous avez reconnu la plupart des films des Straub, le grand cycle des éléments chez les Straub. Ce qu'on voit, c'est uniquement la terre déserte mais cette terre déserte est comme lourde de ce qu'il y a en dessous. Et vous me direz : mais ce qu'il y a en dessous, qu'est-ce qu'on en sait ? C'est justement ce dont la voix nous parle. Comme si la terre se gonflait de ce que la voix nous dit, et qui vient prendre place sous la terre à son heure et en son lieu. Et si la voix nous parle de cadavres, de toute la lignée de cadavres qui vient prendre place sous la terre, à ce moment-là, le moindre frémissement de vent sur la terre déserte, sur l'espace vide que vous avez sous les yeux, le moindre creux dans cette terre, tout cela prend son sens.

Je me dis que avoir une idée, en tout cas, ce n'est pas de l'ordre de la communication.

C'est à cela que je voudrais en venir. Tout ce dont on parle est irréductible à toute communication. Ce n'est pas grave. Ça veut dire quoi ? En un premier sens, la communication est la transmission et la propagation d'une information. Or une information, c'est quoi ? Ce n'est pas très compliqué, tout le monde le sait, une information est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censé devoir croire. En d'autres termes, informer, c'est faire circuler un mot d'ordre. Les déclarations de police sont appelées à juste titre des communiqués. On nous communique de l'information, on nous dit ce que nous sommes censés être en état ou devoir ou être tenus de croire. Même pas de croire mais de faire comme si l'on croyait. On nous demande pas de croire mais de nous comporter comme si nous croyions. C'est cela l'information, la communication et, indépendamment de ces mots d'ordre et de leur transmission, il n'y a pas d'information, il n'y a pas de communication. Ce qui revient à dire que l'information est exactement le système du contrôle. C'est évident et ça nous concerne particulièrement aujourd'hui.

C'est vrai que nous entrons dans une société qu'on peut appeler une société de contrôle. Un penseur comme Michel Foucault avait analysé deux types de sociétés assez rapprochées de nous. Les unes qu'il appelait sociétés de souveraineté et les autres qu'il appelait sociétés disciplinaires. Le passage typique d'une société de souveraineté à une société disciplinaire, il le faisait coïncider avec Napoléon. La société disciplinaire, elle se définissait – les analyses de Foucault sont restées à juste titre célèbres – par la constitution de milieux d'enfermement : prisons, écoles, ateliers, hôpitaux. Les sociétés disciplinaires avaient besoin de cela. Cette analyse a engendré des ambiguïtés chez certains lecteurs de Foucault parce qu'on a cru que c'était sa dernière pensée. Évidemment non. Foucault n'a jamais cru et il a dit très clairement que ces sociétés disciplinaires n'étaient pas éternelles. Bien plus, il pensait évidemment que nous entrons dans un type de société nouveau. Bien sûr, il y a toutes sortes de restes de sociétés disciplinaires, pour des années et des années, mais nous savons déjà que nous sommes dans des sociétés d'un autre type qu'il faudrait appeler, selon le mot proposé par Burroughs – et Foucault avait une très vive admiration pour lui – des sociétés de contrôle. Nous entrons dans des sociétés de contrôle qui se définissent très différemment des sociétés de discipline. Ceux qui veillent à notre bien n'ont ou n'auront plus besoin de milieux d'enfermement. Déjà, tout cela, les prisons, les écoles, les hôpitaux sont des lieux de discussion permanents. Ne vaut-il pas mieux répandre les soins à domicile ? Oui, c'est sans doute l'avenir. Les ateliers, les usines, ça craque par tous les bouts. Ne vaut-il pas mieux les régimes de sous-traitance et le travail à domicile ? N'y a-t-il pas d'autres moyens de punir les gens que la prison ? Les sociétés de contrôle ne passeront plus par des milieux d'enfermement. Même l'école. Il faut bien surveiller les thèmes qui naissent, qui se développeront dans quarante ou cinquante ans et qui nous expliquent que l'épatant serait de faire en même temps l'école et la profession. Il sera intéressant de savoir quelle sera l'identité de l'école et de la

profession à travers la formation permanente, qui est notre avenir et qui n'impliquera plus forcément le regroupement d'écoliers dans un milieu d'enfermement. Un contrôle n'est pas une discipline. Avec une autoroute, vous n'enfermez pas les gens mais en faisant des autoroutes, vous multipliez des moyens de contrôle. Je ne dis pas que ce soit cela le but unique de l'autoroute mais des gens peuvent tourner à l'infini et «librement» sans être du tout enfermés tout en étant parfaitement contrôlés. C'est cela notre avenir.

Mettons que l'information ce soit cela, le système contrôlé des mots d'ordre qui ont cours dans une société donnée.

Qu'est-ce que l'œuvre d'art peut avoir à faire avec cela?

Ne parlons pas d'œuvre d'art, mais disons au moins qu'il y a de la contre-information. Il y a des pays de dictature où, dans des conditions particulièrement dures et cruelles, il y a de la contre-information. Du temps d'Hitler, les juifs qui arrivaient d'Allemagne et qui étaient les premiers à nous apprendre qu'il y avait des camps d'extermination faisaient de la contre-information. Ce qu'il faut constater, c'est que la contre-information n'a jamais suffi à faire quoi que ce soit. Aucune contre-information n'a jamais gêné Hitler. Sauf dans un cas. Quel est le cas? C'est là que c'est important. La seule réponse serait que la contre-information ne devient effectivement efficace que lorsqu'elle est – et elle l'est par nature – ou devient acte de résistance. Et l'acte de résistance n'est ni information ni contre-information. La contre-information n'est effective que lorsqu'elle devient un acte de résistance.

Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication?

Aucun. L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication.

L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance. Quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance alors que les hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaires pour avoir le moindre rapport avec l'art ? Je ne sais pas. Malraux développe un beau concept philosophique, il dit une chose très simple sur l'art, il dit que c'est la seule chose qui résiste à la mort. Revenons au début : qu'est-ce qu'on fait lorsqu'on fait de la philosophie ? On invente des concepts. Là, je trouve que c'est la base d'un beau concept philosophique. Réfléchissez... qu'est-ce qui résiste à la mort ? Il suffit de voir une statuette de trois mille ans avant notre ère pour trouver que la réponse de Malraux est plutôt une bonne réponse. On pourrait dire alors, en moins bien, du point de vue qui nous occupe, que l'art est ce qui résiste même si ce n'est pas la seule chose qui résiste. D'où le rapport si étroit entre l'acte de résistance et l'œuvre d'art. Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que, d'une certaine manière, elle en soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est.

Qu'est-ce qu'avoir une idée en cinéma ?

Prenez le cas, par exemple, des Straub lorsqu'ils opèrent cette disjonction voix sonore et image visuelle, qu'ils prennent de la manière suivante : la voix s'élève, elle s'élève, elle s'élève et ce dont elle nous parle passe sous la terre nue, déserte, que l'image visuelle était en train de nous montrer, image visuelle qui n'avait aucun rapport direct avec l'image sonore. Or quel est cet acte de parole qui s'élève dans l'air pendant que son objet passe sous la terre ? Résistance. Acte de résistance. Et dans toute l'œuvre des Straub, l'acte de parole est un acte de résistance. De *Moïse* au der-

nier Kafka en passant par – je ne cite pas dans l'ordre – *Non réconciliés* ou Bach. L'acte de parole de Bach, c'est sa musique qui est l'acte de résistance, lutte active contre la répartition du profane et du sacré. Cet acte de résistance dans la musique culmine dans un cri. Tout comme il y a un cri dans *Woyzeck*, il y a un cri dans Bach : «dehors! dehors! allez-vous en, je ne veux pas vous voir!» Quand les Straub le mettent en valeur ce cri, celui de Bach ou celui de la vieille schizophrène de *Non réconciliés*, tout cela doit rendre compte d'un double aspect. L'acte de résistance a deux faces. Il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art soit sous la forme d'une lutte des hommes.

Quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art ?

Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire lorsqu'il disait : «Vous savez, le peuple manque». Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas, ne sera jamais claire. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore.

Gilles Deleuze