



Humiliés, 2002

# 3

## JEAN-MARIE STRAUB ET DANIÈLE HUILLET

*Benoît Turquety*

*Jean-Yves Petiteau*

*Mateus Araujo Silva*

*Ce cahier à été préparé par Jean-Louis Raymond*

*La filmographie complète établie par Benoit Turquety est vérifiée par Danièle Huillet ainsi qu'un ensemble de document concernant l'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet sont présentées sur le site : [www.straub-huillet.com](http://www.straub-huillet.com)*



Leçons d'histoire, 1972



Itinéraire de Jean Bricard, film noir et blanc, 2007

# L'ACTE DE VOIR : L'IMAGE LA CADENCE L'IDÉE

*Benoît Turquety*

« Les troubadours appellent le vers *mot*, terme emprunté vraisemblablement à la poésie populaire, qui attribuait à chaque vers un sens à peu près complet.<sup>1</sup> »

En poésie, le vers est l'unité minimale, aussi indivisible qu'un mot : toute portion de vers est un tout autre vers ou rien du tout. S'il faut en chercher des particules élémentaires, ce seront syllabes, phonèmes ou accents, non mots (le mot, au sens commun, n'est pas en poésie une unité pertinente). (Il faut s'appeler Louis Zukofsky pour écrire des vers comptés en mots.)

Le « vraisemblablement » laisse planer un doute : faut-il comprendre que seule la poésie populaire aurait pu avoir l'audace de cette fusion terminologique ?

Passe-passe par le principe de plus grande cohésion du vers, qui est aussi une exigence : le vers est insécable s'il est suffisamment *fait* (construit, objectivé dirait Zukofsky encore).

Or tout ceci concerne le cinéma, pour autant que, comme l'avait vu Iouri Tynianov (« Les Fondements du cinéma », 1927) :

« Au cinéma, les cadres ne se “déroulent” pas dans un ordre successif, dans un développement progressif, ils *alternent*. Tel est le fondement du montage. Ils alternent tout comme un vers, une unité métrique, succède à l'autre, sur une frontière précise. Le cinéma procède par *bond* d'un cadre à un autre tout comme la poésie d'un vers à un autre. Aussi étrange que cela paraisse, si l'on établit une analogie entre le cinéma et les arts du mot, elle sera légitime non pas entre le cinéma et la prose, mais uniquement entre le cinéma et la poésie. [...] Le caractère “bondissant” du cinéma, le rôle qu'y joue l'unité du cadre, la transfiguration sémantique qu'y subissent les objets quotidiens (dans le vers : les mots, au cinéma : les choses) apparentent le cinéma à la poésie.<sup>2</sup> »

Si l'œuvre de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub a à voir avec la poésie, ce n'est pas seulement parce que s'y disent parfois des textes poétiques, mais parce qu'elle est fondée sur une haute conscience de ce principe de cohésion – opposition tendue de blocs et de fractures (brises, césures, lacunes), de vitesses et de trébuchements. La diction en est toute faite, mettant le vers à l'épreuve s'il fut imaginé par le premier poète (Corneille, Hölderlin, ou Mallarmé si ce qui reste dans le *Coup de dés* en relève encore), ou le produisant par trouées si c'était de la prose (Vittorini, etc.).

Mais le principe fonde aussi la construction des plans, eux aussi radicalement insécables : on ne doit pouvoir en ôter ni un photogramme ni un son, on ne doit pouvoir scinder position de caméra et gestes des acteurs ou mouvements des branches et pensée énoncée là. Désirant citer un plan de *Madame Bovary* (1933) de Renoir dans *Cézanne* (1989), Huillet et Straub incluent finalement toute la bobine (soit plus de sept minutes), car (continuité de la bande sonore, intrications du découpage) il eût été impensable de couper dans cette matière-là, si dense. La structure d'ensemble, l'architecture, marquent ou travaillent trop profondément tous ces plans pour qu'une extraction d'un ne soit perte à peu près complète. Ou autrement, à la fin du troisième mouvement de la version sous-titrée en français d'*Umiliati* (2002) : il fallait bien attendre que la volaille, quelque part dans le hors-champ, cesse de caqueter pour couper le plan, puisque tout en dépend (peut-être).

Cette cohésion (Littré : « Terme de physique. Force en vertu de laquelle les particules des corps solides se tiennent entre elles. ») se fait, dans le cinéma de Huillet et Straub, physiquement sensible par le spectateur – paraissant même organiser les corps des acteurs en blocs indestructibles ou fragiles, et régler les lois de leur évolution dans l'espace. La force tient les particules ensemble, soudées jusqu'à ce que le jeu des tensions internes l'excède, et le geste devient déflagration.

Ainsi, la conception développée par Huillet et Straub du jeu de l'acteur est inséparable de leur conception du *plan* – durée, fonction, composition aux sens plastique et musical. La fonction du plan : faire voir une chose, et faire voir ce que c'est que de voir.

Les deux premiers plans d'*Itinéraire de Jean Bricard* (2007) forment (avec le générique) la première bobine du film. Comme toujours chez Huillet et Straub, le film est structuré en bobines (depuis au moins *Othon*, une bobine par acte) : le support dans sa matérialité participe de l'architecture (cela disparaissant de fait sur dvd !). Ce sont deux longs travellings sur canot à moteur : vus depuis la Loire, une île en hiver, contournée une fois puis à nouveau. Le bruit du moteur forme une basse continue, sur laquelle s'inscrivent de plus faibles clapotis. A l'image, dans un noir et blanc fantastique (presque de la gravure), se voient diversement selon l'avancée du plan, rive, broussailles, déchets dérivant sur le fleuve ou mousses suspectes, panneaux de signalisation fluviale, arbres alignés dessinant des perspectives sans cesse changeantes, mangés souvent de boules de gui.

Ces plans s'inscrivent à travers le cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, dans une histoire précise, travaillant partout, affleurant parfois, jalonnée par les tra-

vellings en voiture dans Rome de *Geschichtsunterricht* (*Leçons d'histoire*, 1972), la séquence des Alpes apouanes de *Fortini/Cani* (1976), tout *Trop tôt/trop tard* (1980-81), *Lothringen !* (1994), etc., et opérant des variations sur quelques dispositifs et motifs. Devant ces suites d'images se donne à penser d'abord la question de la présence de l'histoire dans le visible – présence comme épaisseur (géologie). George Oppen déclarait en 1968, commentant un poème (« Who comes is occupied... ») de *Discrete Series* (1934) :

« C'est quelque chose que j'ai dit depuis, je pense, à propos de la vision de la terre vierge sous cet asphalte. Il y a l'asphalte mais en-dessous est vraiment ce qui était, ou même est, juste une prairie, juste la terre vierge. Il y a là une double conscience quand vous voyez que la route est une route et ensuite commencez à voir juste la terre vierge.<sup>3</sup> »

Commencer à voir ce qu'il y avait dessous, surtout : à le faire voir – comme étant dessous. La question au cœur de ces plans est si l'on veut : en quoi la perception même (l'acte de voir de ses propres yeux, dirait Brakhage<sup>4</sup>) est-elle engagée dans l'histoire ? Ce qui ici, fut, forcément se voit (axiome, ou credo) : comment alors s'y rendre sensible ?

Huillet et Straub travaillent à interroger ce regard par la construction de leurs plans, leur mise en forme plastique et rythmique (architecturale). Dès le début chez eux, la question rythmique est primordiale – dans *Nicht Versöhnt* (*Non réconciliés*, 1964-65) ou *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), mais déjà dans *Machorka-Muff* (1962), comme Karlheinz Stockhausen l'avait vu et admiré. Certains plans peuvent être trop brefs pour être « déchiffrés », d'autres trop longs pour que l'attention s'y tienne continûment ; dans d'autres encore, le rythme même du plan (sa vitesse, mais aussi la régularité des répétitions) brouille (en partie) ce que l'on croirait montré (le plan initial de *Trop tôt/trop tard*, travelling en voiture tournant quatorze fois sur la place de la Bastille). Dans *Itinéraire de Jean Bricard* aussi, la répétition intrigue (donne à penser, manigance) : pourquoi deux fois (presque) le même plan ? Pour le « presque », parce qu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. Pour ne pas croire en avoir fini – avec l'acte de voir de ses propres yeux. Parce que ces deux plans sont profondément différents (en durée par exemple, points de départ et d'arrêt).

Cette partie-là du cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub propose au spectateur une série de protocoles expérimentaux, fondée sur le passage à la limite d'une situation perceptive simple voire banale (dans *Trop tôt/trop tard*, faire le tour

d'un rond-point en voiture ; dans *Itinéraire de Jean Bricard*, remonter un fleuve en canot à moteur). Un doute fonde ces plans, qu'ils éprouvent : on croit toujours trop qu'on sait voir, qu'on a vu. Or, qu'est-ce que cela veut dire ? Comment peut-on, face au foisonnement immense qu'est le réel, prétendre croire avoir vu ? Ce serait peut-être pour Huillet et Straub la leçon de Cézanne : il faut plusieurs années pour commencer à voir la montagne Sainte-Victoire.

Il y a une dimension rythmique à la perception. Comme, ou plutôt donc, il y en a une à l'intellection. Louis Zukofsky : « 'Une nouvelle cadence signifie une nouvelle idée' (Pound). Naturellement dans un poème image, cadence et idée sont inséparables.<sup>5</sup> »

Une dimension rythmique à la perception, cela veut dire qu'il faut savoir attendre pour voir, mais aussi que la vision (comme l'audition) ne cesse d'être prise dans des mouvements, des vitesses, des variations de tempi, des chutes et des reprises – et qu'elle n'existe pas sans eux. Il ne suffit pas de déclencher une caméra devant un objet pour le faire voir : parce que c'est difficile de voir (c'est un travail) ; parce que c'est difficile de voir cet objet pour ce qu'il est, c'est-à-dire l'asphalte mais aussi la prairie (le sang des Indiens), la montagne mais aussi le feu qu'elle était.

Dans *Itinéraire de Jean Bricard*, voir l'île Coton, la Loire, pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire aussi le croisement d'histoires (celle de la Résistance, celle du désastre écologique contemporain), disjointes mais non sans lien puisque ces plans le *montrent*.

Mais voir ces lieux (y voir cela) implique peut-être de les voir d'abord ainsi : depuis l'eau, en un long mouvement, à cette vitesse-là, ce temps-là, avec le bruit du moteur (ce bruit-là, mixé aussi fort que ça), en un noir et blanc dense, repris à deux fois. Si ces lieux sont inséparables de l'histoire dont ils sont le présent et l'accumulation, l'acte de les voir est inséparable à son tour de sa forme (point de vue, distance, mouvement, etc.). Le plan est cette unité dont la cohésion est atteinte quand il fait voir ce qu'il doit faire voir – par exemple un objet comme le mouvement historique où il est pris.

L'unité plan, comme l'unité vers, est toute de la double tension dialectique de sa cohésion interne et de la saute à ses bords, mais toute aussi de la tension avec l'unité séquence, ou bobine, comme strophe, puis film ou poème (analogies problématiques). C'est dans ces structures et leur mise en système que se joue l'acte de voir, concerné en cinéma comme en poésie – l'acte de voir comme travail perceptif et politique. L'audace de la fusion terminologique « mot »=« vers » tient à la radica-

lité avec laquelle elle inscrit l'importance de la cohésion formelle dès le début de la production de sens – le rôle crucial des différentiels rythmiques dans la perception et l'intellection, *dès le début*.

De voir cette île et la Loire autour ainsi, résulte l'inévitable constatation que l'absence du travail historique (l'oubli de la vie de Jean Bricard) va de pair avec l'abandon et la ruine du monde rural, avec le désastre écologique (ici peut-être se joue la dédicace à Peter Nestler, dont par exemple *Die Nordkalotte*, 1991, dédié lui aux Straub, articule des interrogations similaires).

*Itinéraire de Jean Bricard* a aussi sa place dans une autre histoire du cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, dont l'unité est assez peu perçue, également parce que ce qu'elle dit jure un peu dans le paysage : celle des films français. Huillet et Straub ont constitué une partie de leur œuvre comme « Remontrance au peuple de France », pour évoquer le poème (lui aussi moins connu que les odes) de Ronsard. Il y eut d'abord *Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (1969), tourné en Italie puisque Straub était encore sous le coup de sa condamnation pour désertion (de la guerre d'Algérie), prononcée par contumace par le tribunal de Metz et amnistiée en 1971, et « dédié au très grand nombre de ceux nés dans la langue française, qui n'ont jamais eu le privilège de faire connaissance avec l'œuvre de Corneille ». Ceux qui avaient eu ce privilège apprécièrent souvent peu ce qui s'entendait ici du poète rouennais, ces gens qui disent trop vite, en toge, sur fond de circulation automobile romaine, avec on ne sait quel accent, le texte du Grand Homme : ce film fut celui, en France, de la scission, de la radicalisation en positions de combat des jugements, « tant élogieux qu'hostiles » disait l'autre, sur les Straub.

Il faudra encore du temps, aux cinéastes, pour remettre un pied sur le « territoire » et revenir à la langue française : finalement, leur premier film en France l'est en un lieu stratégique, sur un texte qui ne l'est pas moins : la colline des fusillés de la Commune au Père-Lachaise, et *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. Le poème y est prononcé et mis en forme filmique pour ce qu'il est : engagement rythmique dans la parole, tout arrêts et reprises, accélérations démesurées et chutes, poing serré. Il faut voir et entendre ce film comme la constellation historique qu'il rappelle et que la France peine à intégrer (à lier avec l'autre présence explicite de la Commune dans leur œuvre, la photographie de Disdéri dans *Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg*, 1972, montrée entre le mot « barbarie » cité de Brecht par Nestler, et

l'image de bombes chargées sur des B-52 au Viêt Nam) mais aussi comme cet acte : que leur premier film en France soit ceci, là.

Ensuite, il y aura *Trop tôt/trop tard*, filmant une campagne dont on ne veut rien savoir (« Les paysans se révolteront 1976 »), puis par exemple *Lotbringen !*, dans la forme duquel se rejoue une politique dont personne ne voudra entendre la complexité. *Une visite au Louvre* (2004) encore prononce une condamnation sans appel sur le rapport de la France à la culture, acceptée pour autant que morte : tableaux que l'on ne montre pas ou mal, que l'on ne veut pas voir sans leur « étiquette » (nom-de-l'auteur), que l'on veut voir vidés de toute leur puissance bousculante. Faire voir ces tableaux serait faire voir ce qui reste de cela (donc par exemple ne pas utiliser les reproductions mises à disposition par le musée, mais *filmer* ces tableaux eux-mêmes, à la consternation des officiels).

Si l'œuvre de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub a à voir avec la poésie, c'est d'interroger l'acte de voir par ses propres moyens, et de montrer, par l'exigence dans la construction formelle, combien cet acte, toujours déjà, engage cadences et pensée, histoire, géologie, sensualité, politique.

*Itinéraire de Jean Bricard* est certainement un tombeau – la mort partout. Il est aussi un appel à ce qui peut encore, si ce n'est pas trop tard (mais le film, certainement, en doute), nous en sortir : *l'art de la vision*<sup>6</sup>.

1. Frédéric [Friedrich] Diez, *La Poésie des troubadours*, trad. de l'allemand par F. de Roisin, Paris & Lille, Jules Labitte & De Vanackere, 1845, p. 89.

2. Trad. V. Posener, in F. Albèra (dir.), *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan : coll. fac. cinéma, 1996, pp. 86 & 88.

3. Entretien avec L. S. Dembo, « Oppen on his Poems : A Discussion », in *George Oppen : Man & Poet*, Orono (ME) : The National Poetry Foundation, University of Maine at Orono, The Man and Poet Series, 1981, p. 200 (ma trad.). G. Oppen: *Discrete Series*, New York, The Objectivist Press, 1934; trad. B. Vilgrain & B. Rival, Courbevoie, Théâtre typographique, 1993.

4. *The Act of Seeing With One's Own Eyes*, film de Stan Brakhage, 1971.

5. « American Poetry 1920-1930 » (1931), in *Prepositions +*, Hanover & London : Wesleyan University Press, published by University Press of New England, 2000, p. 143. Williams évoquera la phrase de Pound (extraite de la préface à l'anthologie *Some Imagist Poets*, 1915) dans sa critique de *Anew* de Zukofsky : « A New Line Is a New Measure », *The New Quarterly of Poetry*, New York, 2:2 (Winter 1947-1948), pp. 8-16.

6. Jean-Marie Straub m'a indiqué, en conversation, que ce film aurait pu s'intituler *The Art of Vision* (comme le film de Stan Brakhage, 1961-64) et, par ailleurs, qu'il y voyait une proximité avec le travail de Michael Snow.



Itinéraire de Jean Bricard, film noir et blanc, 2007

## ITINÉRAIRE DE JEAN BRICARD (suite)

« La pensée est l'être en tant qu'il pèse sur ses bords... » *Jean-Luc Nancy*

*Jean-Yves Petiteau*

*avec la collaboration de Sandrine Bridier*

J'ai communiqué à Jean-Marie Straub et Danièle Huillet les « itinéraires » que j'avais déjà réalisés avec des artistes, des dockers...

Il s'agissait de récits particuliers sous une forme photographique proche d'un photo-roman. C'est la parole exacte de celui qui réalise son itinéraire qui est inscrite. Le montage en conserve la chronologie, et privilégie les articulations qui marquent un changement émotionnel.

Ils ont examiné avec attention ce travail, et c'est avec une grande sensibilité que Danièle Huillet a présenté l'itinéraire de Jean Bricard à Jean-Marie. Ce lieu lui rappelait des souvenirs d'enfance au bord de la Loire,

Ils ont lu cet itinéraire, qui relatait l'histoire d'un riverain, dont la vie et l'imaginaire concernaient une île sur la Loire : l'île Coton près d'Ancenis.

Ce territoire a joué un rôle tragique et symbolique :

Des résistants, proches parents, à la fin de la deuxième guerre mondiale ont été capturés et fusillés par les Allemands.

Jean Bricard, héros du récit a construit ce lieu comme un monde idéal, où il retrouve le plaisir et ses rêves d'enfance. Ses amis et les bateliers de Loire accostaient près d'un café aujourd'hui en ruine, il les recevra, plus tard, dans une cabane.

Ils m'ont emprunté cet itinéraire photographié en noir et blanc, édité dans la revue *Interlope la Curieuse* et demandé de leur transmettre la cassette enregistrée de ce récit, pour retrouver la voix de Jean Bricard. Cette cassette ayant disparu, j'ai tenté de le retrouver deux années après cette rencontre.

Jean Bricard venait de mourir et j'ai rencontré sa femme et l'un de ses amis pour leur demander de me parler de lui et de son histoire.

Jean-Marie Straub m'a demandé si je connaissais un riverain, capable par sa présence et sa voix de lire le texte de l'itinéraire et de l'enregistrer. J'ai fini par demander à un jeune acteur n'ayant aucune similitude avec la culture ou le ton de le lire le plus simplement possible

C'est la voix qu'ils ont retenu pour préparer et réaliser le film.

Ce n'est que plusieurs années plus tard qu'ils ont repris contact avec moi pour enfin commencer le repérage et le film. En août 2006, Jean-Marie Straub m'a téléphoné, m'annonçant sa décision de tourner en septembre. J'ai appris la disparition tragique de Danièle Huillet à la fin de ce mois. C'est au printemps 2007 que Jean-Marie Straub a décidé après un repérage, de réaliser ce film.

Sandrine Bridier, a participé au repérage de l'île avant l'automne 2007, et nous avons ensemble assisté au tournage ; ce que nous avons l'un et l'autre ressenti là où nous étions ne peut s'exprimer qu'à partir des échanges spontanés où nous partagions à la fois le sentiment d'être fasciné, en attente et souvent inutile :

Les choses s'étaient passées assez simplement. Jean-Marie Straub avait demandé quelques images pour évaluer le niveau d'eau de la Loire et nous avions filé vers Paris 17<sup>ème</sup> pour le rencontrer et en parler.

Nous n'avions pas vraiment eu le temps d'être intimidés, mais quand on arrivait chez lui, tout devenait autrement. Aucune envie de déverser des paroles inutiles, sa présence et sa gestuelle captaient toute notre attention. Marcher, aller de la fenêtre à la table, s'asseoir, caresser un des chats, se lever encore, regarder par la fenêtre, rallumer son cigare et puis entre, dire quelque chose, répondre à une question, regarder en coin.

Nous n'étions ni l'un ni l'autre des cinéphiles avertis, nous aimions ses films pour leur engagement et leur sensibilité radicale, donc pas de question subtile à poser, juste être là.

Nous avons fait avec lui un tour dans son quartier, le pressing, un café, il montrait la rue où avait vécu Verlaine, l'autre où Truffaut avait tourné un plan des « 400 coups », c'était cela qui importait.

Nous ne savions pas ce qu'il voulait faire à l'île Coton et nous ne demandions pas, nous répondions aux questions.

Presque toute l'équipe était venue quelque temps après pour le repérage.

C'était difficile de trouver une place confortable, nous ne savions pas toujours pourquoi on était là mais dans cet inconfort il y avait quelque chose de drôle, d'inattendu, quelque chose qui nous faisait apprendre un peu de ce qu'il y avait dans ces films qu'on aimait.

On ne savait rien, on était là pour presque rien, on regardait les choses se monter peu à peu sans aucune idée de ce que ce film allait être.

La pluie, le froid, le temps pris pour chaque plan, l'exigence absolue de fidélité au

texte, l'attente qu'un nuage passe pour avoir plus de lumière. La beauté sauvage de l'île en hiver.

La tension, aucune déperdition d'énergie et de concentration. Et nous, en tenant un drap pour protéger le micro du vent trop fort, nous avons envie de rire aux éclats comme des enfants inadaptés au monde des « grands ».

Un midi, au café, Jean-Marie Straub s'est mis à parler du cadrage en regardant devant lui un panneau de circulation, son « idée de cinéma » était d'y insérer la phrase tout entière. Ce pourquoi nous étions là tenait principalement au fait que Jean Marie Straub acceptait que nous soyons là et puis cela tenait notre envie. L'envie d'être là, comme si c'était une grande aventure presque immobile.

Ce plaisir d'être là, nous ne pouvions sans doute pas le lui dire.

Nous sommes allés à la projection. Le film avait bien la force de cet homme, sa rudesse et sa tendresse tourmentée.

Nous avons assisté au repérage et au tournage en tentant d'identifier avec lui chaque repère où la parole de Jean Bricard s'était dite.

Jean-Marie Straub restait avare en confidences sur le projet du film et la construction du récit comme s'il faisait surgir du lieu lui-même, l'agencement des plans et de la parole. Ce travail sur le terrain relevait souvent de l'aventure. Les traversées en plate devenaient glaciales.

Nous avons assisté aux dernières séances de montage sonore, réalisé au Fresnoy... Le film par sa sobriété et son intensité m'a encore une fois surpris comme une création totalement nouvelle.

Durant toutes les séances de repérage et de tournage, Dimitri Halet a traqué le son dans toutes ses manifestations quelle qu'en soit l'intensité ou l'origine, qu'il s'agisse du parcours lointain des véhicules ou du frémissement du courant aux abords de l'île, du passage d'un oiseau dans le vent ou de l'écho d'un long-courrier dans le ciel.

Aucune musique n'est greffée sur une séquence du film. Le son direct des lieux sera plus tard, la seule présence qui accompagnera les images noir et blanc

Le mouvement de la caméra est d'abord porté par la barque dont le périple dessine le contour de l'île. Elle montre une eau noire et brillante et les branches des arbres semblent s'enlacer dans un balai interminable. La seule phrase prononcée dans cette séquence fait surgir le récit comme un conte millénaire. « C'était l'île de mon enfance ».

Lors du parcours sur les berges, aucune parole n'accompagne les images.

Le récit enregistré, intégralement restitué dans sa chronologie surgit entre les lieux

par fragments, sur un écran noir. La mise en scène de cet itinéraire donne une force au récit enregistré, inimaginable auparavant. Aucun personnage ne traverse le lieu. La voix est la présence de celui qui est absent, et l'île en attente dans le mouvement de caméra qui la recueille devient en profondeur le lieu d'émergence d'une identité singulière.

La voix hante le lieu, la force du récit relève moins de l'histoire explicite que du mystère qu'elle recouvre par son absence.

Jean-Marie Straub a repris le texte dans son intégralité. Cette fidélité au récit de son auteur « Jean Bricard » assigne une valeur inattendue au paysage qui semble n'apparaître que dans cette convocation par la parole.

L'articulation, entre le silence et la voix, inscrit dans le lieu une relation entre visage et paysage tel que l'évoque Deleuze :

*« Le visage construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir, il constitue le mur du signifiant, le cadre ou l'écran. Le visage creuse le trou dont la subjectivation a besoin pour percer, il constitue le trou noir de la subjectivité comme conscience ou passion, la caméra, le troisième oeil »*

Ce récit s'inscrit dans un projet que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ont réalisé ensemble, ce film est à la fois une œuvre partagée et une homélie.

Par ce que font Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, le récit prend une force considérable. C'est la première fois que Straub, lors d'une interview, parle « d'une sorte de documentaire », mais à la différence des documentaires réalistes où s'articulent les questions du journaliste et les réponses d'un « témoin ». Ici, celui qui parle ne répond pas aux questions, son récit est le récit d'un lieu, Il n'y a aucun arrêt, même quand la caméra s'arrête. Et ce mouvement est celui d'une lente apparition.

Lubtchansky, du repérage à la réalisation, est l'homme de confiance pour toutes les prises de vue.

Pourtant il s'étonne en cours de tournage de ne pas savoir ce que Jean-Marie Straub va faire du récit de Bricard qui à première vue n'est pas un « texte littéraire ou poétique »

La voix de Jean-Bricard est-elle, ou apparaît-elle comme un poème ?

*« Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger sans qu'on y prenne bien garde dans ses interstices, comme si elle m'avait fait un signe, en se tenant, un instant, en suspens.*

Entre silences, écran noir, images du paysage, mouvements du paysage, sons discrets, peu perceptibles du vent et de l'eau, il fait naître des éléments sensibles qu'aucune inscription ne peut traduire ; (ce que le texte porte en secret?)

Ici la voix porte le récit. Le silence et les bruits presque imperceptibles composent la symphonie d'un lieu qui échappe à toute référence.

Cette confrontation entre le son, l'image aveugle et l'image en mouvement fait surgir l'île comme un chant de la terre. Jean Bricard n'est plus le héros du récit qu'il porte, il est la présence même d'un récit dans un lieu.

Le son et la parole font écho avec ce qu'ils touchent et traversent. Le frissonnement sonore de la terre qui fait surgir un sens inaliénable parce qu'inattendu.

Le film a été réalisé treize ans après Itinéraire de Jean Bricard.

Lors du repérage, je ne pouvais répondre à l'exigence topographique de Jean-Marie.

Je ne savais sous quel arbre, exactement, telle phrase avait été prononcée.

J'ai pour plusieurs raisons vécu ce retour sur les lieux comme un recommencement. Danièle Huillet et Jean-Marie Straub ont attendu plusieurs années pour me contacter et revenir sur le terrain.

Après la mort de Jean Bricard, j'ai tenté de retrouver l'émotion première du récit, en écoutant les personnes proches, sa femme, ses amis...

L'un d'eux m'a fait retrouver les lieux d'un parcours, en partie oubliés.

Mon souvenir de l'île remontait au moment où je débarquais avec Jean Bricard après la crue. Ce territoire qui par un cycle naturel, peut disparaître et naître dans le réel comme dans la mémoire.

Un récit et un lieu qui chaque fois peut renaître et recommencer.

Une terre où la mémoire tourbillonne et n'engendre jamais une simple reproduction.

Chaque retour, comme tout recommencement, est une « réinvention de la mémoire » Revenir sur les lieux de cette parole, ce n'était pas seulement retrouver les traces de la mémoire, mais débarquer sur une île où recommence l'histoire inachevée de Jean Bricard ; une île-commencement où chaque fois se découvre un monde en gestation.

Les parcours deviennent une ritournelle de la mémoire, chaque fragment du récit entre en résonance avec la composition Le style de la parole énoncée entre en résonance avec le rythme. Le territoire est progressivement « hanté » ou « creusé » par la parole.

*« Je n'étais pas un assassin qui revenait rôder sur les lieux du crime ; le lieu lui-même est un très vieux criminel depuis qu'il tourne autour du soleil »*

L'arpentage est déjà un montage et la photographie une saisie furtive de la rencontre

Dans ce repérage en retour, chaque phrase du récit devient une ouverture. L'attente et le silence deviennent les liens d'une nouvelle chronologie, celle d'un sens qui échappe à toute analyse ou à tout explicite. Le silence recouvre le non dit.

Dans le film, Le récit prend force parce qu'il traverse un paysage comme s'il n'avait encore jamais été identifié

Tout se passe comme si, parce qu'on peut le voir et le revoir, le film rendait définitive, la reconnaissance symbolique du récit.



Images de repérage