de cendres. Car cette musique est celle que les *ceddo* puis leurs enfants vont élaborer plus tard, ailleurs : aux U.S.A., au Brésil, dans les Caraïbes. Et cela, ils ne le savent pas encore. Et cela, nous le savons (et même, nous aimons ces musiques). Cette musique est un futur antérieur. De même qu'ils ne savent pas que pour nous, Occidentaux, ils vont devenir des êtres de musique, bons-pour-le-chant-et-la-danse, et cela *dans la mesure* où ils auront perdu leur droit à la parole. Une chose est de percevoir dans la musique des opprimés l'expression et le reflet de cette oppression, une autre est de pouvoir un jour se poser la question : mais avant d'être condamnés à chanter leur condition, qu'est-ce qu'ils disaient et comment le disaient-ils ? *Ceddo* hasarde une réponse. *Ceddo* permet surtout de poser la question.

Une morale de la perception

(De la nuée à la résistance *de Straub-Huillet)*

Le dernier *Straub*film est composé de deux parties distinctes, l'une mythologique, l'autre moderne, les deux sans rapport apparent. Côté *nube* : six dialogues parmi les vingt-sept *Dialogues avec Leuco* écrits par Cesare Pavese en 1947. Côté *resistenza* : des extraits d'un autre livre de Pavese, *La Lune et les feux*, publié en 1950, quelques mois avant son suicide. Ce dernier côté ne surprendra pas : chaque *Straub*film est un relevé — archéologique, géologique, ethnographique, militaire aussi — d'une situation où *des* hommes ont résisté. Là où Nietzsche disait que «*le seul être que nous connaissons est l'être qui représente*», les Straub pourraient répondre : n'existe pour sûr que ce qui résiste. À la nature, à la langue, au temps, aux textes, aux dieux, à Dieu, aux patrons, aux nazis. À la mère et au père. C'est

ainsi que le *plan*, atome de base du cinéma straubien, est le produit, le reste, la *restance* plutôt, d'une triple résistance : des textes aux corps, des lieux aux textes et des corps aux lieux. Il faudrait y ajouter une quatrième : celle du public au plan ainsi « taillé », résistance obstinée du public de cinéma à quelque chose d'intraitable et qui le nie comme public.

Je ne reviendrai pas là-dessus. D'abord parce que là-dessus on a beaucoup écrit aux *Cahiers* depuis quinze ans. Ensuite, parce que ce qui frappe dans ce « *Nicht Versöhnt* italien » qu'est *Dalla nube*, c'est autre chose : la sensualité, le goût du récit, le bonheur de la langue et comme une volonté d'élucider ce « quoi qu'il en soit, il faut y aller » qui me ferait presque dire que ce film charrie les éléments d'une psychanalyse des Straub par eux-mêmes. Comme si, au sortir de leur triptyque juif (composé du « *Petit Schönberg* », de *Moïse et Aaron* et de *Fortini Cani*), après avoir brandi le signifiant « résistance » comme un absolu (car, sans doute, être juif, c'est résister et, en premier lieu, résister au Livre), ils en entreprenaient la *généalogie*. La résistance est le point d'arrivée d'une histoire qui commence ailleurs, plus tôt, avec la nuée. Quelle est cette histoire qui enjambe deux millénaires, enlace les hommes et les dieux, puis les hommes à la plus effrayante des divinités, l'Histoire ? À partir de quel moment a-t-on résisté ? Et à quoi résiste-t-on, au juste ?

Contre le spectacle. Mais quel spectacle ?

Les six dialogues qui composent la première partie du film prennent acte d'un événement unique : les dieux se sont séparés des hommes. Tout voisinage entre eux est rendu caduc, et aussi l'alliance, la promiscuité, le

mélange. C'est la nouvelle loi qu'au premier plan du film, la nymphe Néphélie, la nuée, assise dans son arbre, annonce à Ixion. « *Il y a des monstres* », dit-elle. Désormais ceux qui — tels les Centaures — participaient d'une double nature savent qu'ils sont des monstres et se cachent. Chaque dialogue marque un approfondissement de la séparation. Je résume : les dieux se désolidarisent des hommes, les abandonnent (deuxième dialogue : *La Chimère*), ils séparent les hommes des choses en donnant à celles-ci un nom (troisième dialogue : *Les Aveugles*), ils les séparent d'eux-mêmes et les transforment en bêtes (quatrième dialogue : *L'Homme-loup*), ils les séparent les uns des autres à travers les sacrifices (cinquième dialogue : *L'Invité*) et la séparation est totale quand ils se contentent, oisifs, de regarder ces sacrifices (sixième dialogue : *Les Feux*).

Ce dernier dialogue marque, en même temps que la fin de la première partie, le début de la résistance, sinon de la révolte, et préfigure la seconde partie — la partie « moderne » — à travers le thème des *feux*. Il vaut la peine de s'y attarder un moment. À son père qui lui explique que ces feux, il faut quand même les allumer, un jeune paysan répond : « *Moi, je ne veux pas, tu comprends, je ne veux pas. Ils font bien, les patrons, de nous manger la moelle, si nous avons été aussi injustes entre nous autres. Ils font bien les dieux de nous regarder souffrir.* » À dessein, Straub coupe la fin du dialogue de Pavese (le fils ajoutait : « *Siamo tutti cattivi* » — « *Nous sommes tous méchants* » — et le père le traitait d'ignorant avant de renouveler son offrande à Zeus). De même, il n'avait pas gardé les deux premières phrases du dialogue (Pavese commençait par faire dire au fils : « *Toute la montagne brûle* »), l'entamant avec la constatation par le fils que « *Nos feux, personne ne les voit* ».

On a trop parlé du respect méticuleux des Straub envers les textes pour ne pas noter ici dans quel sens ils savent

aussi les violenter. Car ces coupes ne sont pas faites au hasard, ni le fait que ce soit le thème du *regard* qui soit privilégié. La résistance commence au moment où, achevée leur séparation d'avec les dieux, les hommes s'imaginent être le spectacle auquel les dieux prennent plaisir, de loin. Début de la résistance et aussitôt début de la pose, du théâtre. Il y a un goût du théâtre antique chez Straub, de la toge et du drapé, qui renvoie autant à Cecil B. De Mille qu'aux situations de Terreur qu'il connote. Début de la complaisance, de l'esthétisme, d'un « m'as-tu-vu » réservé au corps humain. Entre l'insouciance d'Ixion qui ne prend pas très au sérieux ce que la nymphe lui dit (premier dialogue) et le premier *Non!* (sixième dialogue : la caméra se porte alors au niveau de la main du garçon, une main qui hésite encore à se faire poing), la distance entre les dieux et les hommes, à force de se creuser, est devenue l'espace de la contemplation esthétique. « Le fils : *Et les dieux? Ils sont injustes les dieux.* Le père : *Si ce n'était pas ainsi, ils ne seraient pas des dieux. Qui ne travaille pas, comment veux-tu qu'il passe le temps? Quand il n'y avait pas encore de patrons et qu'on vivait avec justice, il fallait tuer de temps à autre quelqu'un pour les faire jouir. Ils sont faits ainsi. Mais de notre temps, ils n'en ont plus besoin. Nous sommes si nombreux à aller mal qu'il leur suffit de nous regarder.* » C'est donc une seule et même chose que le malheur des hommes et leur transformation en objets de jouissance esthétique pour des dieux oisifs. Bien sûr, les dieux, ce sont aussi les patrons, les *spectateurs* — tous ceux qui ne travaillent pas. Et leur résister, c'est d'abord refuser d'être regardé. C'est, par exemple, leur tourner le dos.

Refus du spectacle, honte faite au spectateur-dieu, cet enfant gâté. Pour décrire les dieux à Ixion, Néphélie dit : « *Ils tâtent tout de loin, avec les yeux, les narines, les lèvres.* » La fabrication du plan straubien est tout entière dans une

pratique du cadrage qui casse ce lointain, qui apprenne à « regarder de près », qui torde l'espace homogène de la contemplation paranoïaque par où les dieux-spectateurs dépossèdent les hommes (les acteurs) de leur malheur et par où les hommes, pour leur complaire, se muent en histrions de leur sort, devenu un destin. C'est ce refus d'un arrière-monde, d'un *arrière-plan* qui confère à *Dalla nube* cette sensualité immédiate, pathétique, où le souvenir d'un monde « où l'on serait chez soi », d'une intimité avec les choses, c'est aux sens les mieux liés à la périphérie du corps — l'ouïe, le tact — qu'il faut le confier. Pas au regard.

Inscription vraie ou surimpression ?

Il n'y a pas d'arrière-plan, soit. Mais y a-t-il pour autant un plan? Ou encore, quel est le *contenu* de ce qu'on appelle, par commodité, un plan? Contenu est à prendre ici à la lettre. Dans un court film intitulé *Toute révolution est un coup de dés*, les Straub font dire un poème de Mallarmé au cimetière du Père-Lachaise : les « acteurs » (un par caractère typographique) sont disséminés — écriture vivante — sur la pente d'une petite colline. Sous cette colline furent enterrées des victimes de la Commune. Mais cela, le film ne le dit pas. Dans *Fortini Cani*, la caméra parcourt plusieurs fois une campagne italienne où, pendant la Seconde Guerre mondiale, des populations civiles furent massacrées. Le contenu du plan, *stricto sensu*, c'est alors ce qui s'y cache : les cadavres sous la terre. De quoi conclure à une sorte de piété nécrophile, dirigée par les Straub contre le spectateur, sommé de savoir ou de se taire au nom du respect dû aux morts — et surtout à ces morts-là. Coalescence impossible entre le perçu et le su, le contenu d'une perception et la perception d'un savoir. En ce sens,

la politique (et la morale) des Straub est une politique (et une morale) de la perception. En ce sens, elle est matérialiste, mais à la façon de Lucrèce ou de Didèrot. Dans *Dalla nube* aussi, les plans ont un contenu. C'est, par exemple, le champ de blé que l'invité (Héraklès) regarde et admire (cinquième dialogue), mais il sait qu'on le fertilise chaque année avec le sang de la victime d'un sacrifice et qu'il a été désigné pour être cette victime. C'est le plan magnifique de «l'herbe et des acacias» devant lequel, à la toute fin du film, Nuto révèle au bâtard que c'est l'endroit où Santa fut tuée, puis brûlée par les partisans. C'est enfin le plan du loup (quatrième dialogue) dont les chasseurs se demandent quoi faire puisque, de leur propre aveu : «*Ce n'est pas la première fois que l'on tue une bête/Mais c'est la première fois que nous avons tué un homme*». Ces trois exemples suffisent néanmoins à instiller un doute. Doute quant à *ce* qu'on voit. Car que se passe-t-il dans ce «passage» du polythéisme au monothéisme — qui intéresse tant les Straub — sinon que nous savons de moins en moins discerner ce qui se *métamorphose*? Du sang en blé, de l'homme en loup, de la femme en feu, etc.

Si bien qu'il y a deux limites au plan straubien. L'une, interne, c'est ce qu'il contient — le plan comme tombeau. L'autre, irreprésentable, indécidable, c'est que toute chose filmée, cadrée, risque *aussi* d'être autre chose. Lycaon, l'homme-loup qui pleure, ne serait pas si bouleversant si, dans le commentaire, les chasseurs ne parlaient de lui comme d'un homme (*«Il s'est défendu comme un vieux, avec les yeux»*) et si leur embarras ne venait pas d'un doute plus profond, doute quant à leur propre identité (*«Es-tu sûr toi-même que tu ne te sentes parfois Lycaon comme lui?»*). Risque soudain d'être l'un et l'autre. En ce sens, pour reprendre la problématique de «l'inscription vraie», on peut dire qu'il y a bien quelque chose qui s'inscrit matériellement, indis-

cutablement, *hic et nunc*, sur le film et la bande magnétique, *sauf qu'on ne sait pas ce que c'est, au juste.*

C'est pourquoi cette idée de résistance est à ce point essentielle pour les Straub. Elle a aussi valeur conjuratoire : la résistance est le seul *indice* qui ne trompe pas, qui atteste d'une réalité quelconque, d'un nœud de contradictions. Elle est, au sens freudien, un symptôme. Là où ça résiste, il faut filmer. Mais on ne sait jamais ce qu'on filme et mieux on peut le décrire, moins on le sait. Dans l'inscription vraie, il n'y a que des traces de l'inscription dont on soit sûr. Le reste est métamorphose, avatar, double identité et double appartenance, erreur, *trahison*. C'est ce soupçon, mieux : le désir de dire ce soupçon, qu'il me semble percevoir pour la première fois avec une telle franchise dans *Dalla nube*.

Un plan sans image ou deux images dans un plan ?

Il y a des trucages que les Straub n'utilisent jamais — et qui semblent la négation même de leur cinéma — comme la surimpression ou le fondu-enchaîné. Toutes les fois qu'une image en recouvre une autre (à moins qu'elle ne la contienne), qu'elle la préfigure (à moins qu'elle en soit déjà le souvenir). Le temps de la surimpression est celui du travail actif de l'oubli : une voix nous dit : «Tu oublieras, tu as déjà oublié.» Cet empiétement d'une image sur une autre est une des deux limites du plan straubien. L'autre est l'écran noir (ou vide). Dans *Moïse et Aaron*, il y avait l'éblouissement d'un plan vide, d'une non-image. Dans *Dalla nube*, il s'agit d'autre chose, il s'agit d'une mise en garde : quoi que vous regardiez, un champ cultivé, une colline, une bête, *n'oubliez pas que c'est toujours de l'humain*

que vous voyez. Si voir un film, dans la version Godard-Miéville, c'est assimiler papa à l'usine et maman à un paysage, dans la version Straub-Huillet, c'est assimiler l'usine et — de plus en plus — le paysage à papa et maman. Humanisme donc, au sens d'une prévalence, d'une *prégnance* de l'image humaine en toutes choses. C'est en ce sens que ces films « nous regardent » : un homme nous regarde au fond de chaque image, dans une impossible surimpression. Le cinéma, ce serait ce qui permet de rompre l'enchantement par lequel nous pensons voir autour de nous autre chose que de l'humain, alors que ce ne sont que champs cultivés, arbres taillés, cimetières ignorés, animaux-qui-sont-peut-être-des-hommes (d'où l'interdit de les tuer). Humanisme vieux-marxiste aussi, au sens où Brecht disait qu'une photo des usines Krupp ne nous apprenait rien sur les usines Krupp. Qu'y manque-t-il? Le travail des hommes et les hommes au travail. Et qu'y a-t-il à apprendre? Toujours la même chose : les hommes créent les dieux (ou les ouvriers les patrons, les acteurs les spectateurs) et en retour ces dieux les dépossèdent de leur monde, le leur rendent étranger, le leur aliènent. Car il s'agit bien d'aliénation et de réappropriation, d'expérience et de mauvaise conscience, de toute une problématique existentialiste à laquelle se rattache le cinéma des Straub. On comprend du coup leur horreur pour les catégories esthétiques toutes faites : trouver « beau » un plan de paysage est, à la limite, blasphématoire, parce qu'un plan, un paysage, au bout du compte, c'est *quelqu'un*. Il n'y a de beauté que morale. Il ne s'agit pas d'anthropomorphisme. Il y a prégnance de la figure humaine en toutes choses, mais pas le contraire. Si l'on considère qu'un cinéaste n'est important que dans la mesure où il étudie, de film en film, un certain *état* du corps humain, les films de Straub resteront comme des documentaires sur deux ou trois posi-

tions du corps : être assis, se pencher pour lire, marcher. C'est déjà beaucoup.

Humanisme ou hommanisme ?

Au moment de la sortie de *Fortini Cani*, Straub avait déclaré que son film ressemblait à du Hawks. Cette comparaison n'avait convaincu personne et avait même choqué. En voyant *Dalla nube*, je me suis demandé s'il ne fallait pas la prendre au sérieux. Les deux cinéastes ont un point commun; un intérêt à peu près total pour tout ce qui n'est pas le corps humain : un corps bavard et en mouvement. Un corps mâle. Aussi leur humanisme repose-t-il sur un jeu de mots : s'agit-il de l'homme (espèce biologique), de l'Homme (essence humaine) ou de l'homme (l'humain sous sa forme mâle)? On a beaucoup parlé de la misogynie hawksienne mais on a peu parlé des *Straub*films sous l'angle de la différence des sexes. Pourtant il est clair que nous sommes, au moins depuis *Leçons d'histoire*, dans un monde héroïque, guerrier, où les femmes se sont raréfiées au point de disparaître presque entièrement de *Dalla nube*. Pas de femme dans les *Straub*films, j'entends pas de figuration de la femme. Pas de mère non plus. Sans doute parce qu'au regard d'une mère, « l'humanisme », c'est-à-dire l'héroïsme sans objet que son rejeton partage avec ses petits camarades, sera toujours un peu dérisoire, touchant et sans grande portée. L'humanisme, cela se voit de plus en plus, est une invention des hommes, c'est, comme dit Lacan, un « hommanisme », la version sympathique et sublimée de l'alliance des hommes contre les femmes.

Dalla nube alla resistenza s'ouvre sur l'image un peu irréelle d'une déesse (admirable Olimpia Carlisi) et se clôt sur le récit de la mort d'une femme, Santa, que les par-

tisans ont dû tuer parce qu'elle les trahissait, eux aussi. Au début de la nuée et à la fin de la résistance, il y a donc un double jeu, une double appartenance qui ont, par deux fois, figure féminine. Une figure qui matérialise ce autour de quoi les *Straub*films tournent : la trahison. Car au-delà de ces histoires de dieux oisifs et d'hommes révoltés, il me semble que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet parlent sourdement de quelque chose qui demeure largement méconnu (parce que de cette méconnaissance dépend la solidité du lien social) : *qu'il y a une indifférence profonde des femmes pour toute croyance en un idéal.* Une indifférence qui contraste sèchement avec la piété un peu mélodramatique dont sont tissés les rapports entre les hommes (voir le pathos dans la saga père-fils de *Fortini Cani* ou encore, dans *Dalla nube*, l'amitié entre le bâtard et Cinto, le petit garçon au couteau). Voilà ce qui résiste à l'humanisme et dont l'hommanisme, en retour, se nourrit : la femme. La femme : ce qui résiste à ce qui résiste, l'homme. La femme, la roche. Car *la roche ne se touche pas en paroles* (troisième dialogue). La roche : élément indestructible que Straub, pas du tout panthéiste, se garde bien d'appeler la nature. *Les choses du monde sont roche*, dit l'aveugle Tirésias — qui fut femme sept ans — à un futur aveugle — qui s'appelle Œdipe.

La fureur du récit

*(*The Big Red One *de Samuel Fuller)*

Peut-être verrons-nous un jour *The Big Red One*. Pas la version tronquée qui, sous ce titre, a représenté les États-Unis au Festival de Cannes, mais la fresque de quatre heures qui est, sinon le meilleur film de Samuel Fuller, du