

Melaine Meunier

**Le style cézannien de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub**  
**les exemples de *Cézanne* (1990)**  
**et *Une visite au Louvre* (2004)**



Mémoire de Master 2

Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma

Session de juin 2026

Sous la direction de Sophie LÉCOLE SOLNYCHKINE

avec l'expertise de Elio DELLA NOCE

UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan



Melaine Meunier

22400419

**Le style cézannien de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub**  
**les exemples de *Cézanne* (1990)**  
**et *Une visite au Louvre* (2004)**

Mémoire de Master 2

Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma

Session de juin 2026

Sous la direction de Sophie LÉCOLE SOLNYCHKINE

avec l'expertise de Elio DELLA NOCE

UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan





## REMERCIEMENTS

Un grand merci à Sophie Lécole Solnychkine et Elio Della Noce, pour avoir manifesté leur enthousiasme dès les premières heures de ce projet de recherche, pour leurs remarques toujours aiguisées, leur généreuse exigence et leur confiance intellectuelle. Merci aussi pour l'écoute, le soutien et les conseils précieux quand ce fût difficile et, à Elio, pour avoir choisi de continuer à suivre mon travail par-delà toute obligation professionnelle.

Merci à mes camarades de Master ; à ce petit groupe solidaire, au sein duquel il y avait un espace pour partager ses doutes et s'encourager mutuellement.

Merci aussi au corps enseignant pour sa bienveillance et le soin de ménager un climat favorable à l'épanouissement de nos recherches. Je tiens à témoigner d'une gratitude particulière envers Philippe Ragel, qui s'est montré présent au creux de la vague.

Merci aux compères cinéphiles, souvent passés eux-mêmes par l'étape du mémoire, et soucieux d'écriture : Rémi, Joseph, Swann, Corentin et d'autres. Tout au long de ces deux années, ils ont su me renvoyer, à distance, un reflet tranquille de difficultés qu'en certains jours j'ai cru insurmontables.

Merci à Léon, son amitié, sa foi, son cœur toujours ouvert.

Merci à mes deux parents, Laurence et Laurent, pour leurs sanctuaires ardéchois et breton, où j'ai pu me réfugier ponctuellement pour retrouver chaque fois une paix, puis un élan.

Merci enfin, immense et infini, à Andreea, présente, soutenante, aimante au quotidien. Mon aventure toulousaine étant d'abord la nôtre, je n'imagine pas ces deux années ni ce travail sans elle ; ce serait peu dire que je lui dois tout.

... Puis une pensée pour les deux grands pins qui semblent garder l'allée menant au Gai Savoir ; deux ans durant, ils ont été mes cousins cézanniens.



# SOMMAIRE

REMERCIEMENTS \_ p. 5

SOMMAIRE \_ p. 7

INTRODUCTION \_ p. 9

I. UNE QUESTION DE MÉTHODE \_ p. 29

I. 1. En chemin vers la pratique \_ p. 29

I. 2. Genèses de *Cézanne* et *Une Visite au Louvre* \_ p. 43

I. 3. *Cézanne* et *Une Visite au Louvre* : une méthode cézannienne \_ p. 55

II. UNE ESTHÉTIQUE RÉALISTE \_ p. 73

II. 1. Réel dans l'art, réel de l'art \_ p. 73

II. 2. À quoi s'oppose le réalisme cézannien \_ p. 87

II. 3. Les couches et la surface, esthétique de la strate \_ p. 101

III. VERS UNE ÉTHIQUE DE LA PERCEPTION \_ p. 113

III. 1. L'aventure pédagogique \_ p. 115

III. 2. Après le musée, sortir en forêt : le sous-bois de Buti \_ p. 127

III. 3. Ecologie cézannienne \_ p. 139

CONCLUSION \_ p. 157

BIBLIOGRAPHIE \_ p. 163

FILMOGRAPHIE \_ p. 171

TABLE DES ILLUSTRATIONS \_ p. 173

TABLE DES MATIÈRES \_ p. 177



# INTRODUCTION

« Cézanne meurt avec sa chaise et l'idée de Straub naît. »<sup>1</sup>

Gilles Deleuze, alors qu'il était professeur à l'Université de Vincennes – Saint-Denis, a dispensé de nombreux cours magistraux à propos du cinéma, étalés sur quatre blocs entre 1981 et 1985<sup>2</sup>, en parallèle et en complément du travail de recherche effectué pour *L'Image-mouvement* (1983)<sup>3</sup> et *L'Image-temps* (1985)<sup>4</sup>, ses deux livres de philosophie consacrés à la constitution d'une taxinomie du cinéma<sup>5</sup>. Dans l'un de ses derniers cours, daté du 7 mai 1985 et issu de la session « L'Image-pensée », il tourne autour de la notion d'« image tellurique », en posant l'hypothèse que c'est le couple de cinéastes composé par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub qui serait allé le plus loin sur cette voie, qui « érige[rait] l'image visuelle à l'état d'image géologique, stratigraphique, tellurique, les espaces vides, ou déconnectés », qui s'efforceraient de faire sentir qu'« il y a quelque chose d'enfoui dans cette terre ». Afin de nourrir son hypothèse, Deleuze convoque la figure du peintre Paul Cézanne<sup>6</sup>, qui aurait introduit dans la peinture « l'assise géologique », et va même jusqu'à affirmer que Straub « se dit cézannien », pour se demander ensuite ce que pourrait recouvrir cet adjectif de *cézannien*<sup>7</sup>. Le mouvement de tâtonnement buissonnier propre à ses cours fait qu'il n'y répond que brièvement avant de filer dans une autre direction, comme si la question n'avait été que jetée à la volée, vaguement débroussaillée mais suffisamment riche en potentialités pour peut-être s'épanouir ailleurs, à l'occasion d'une prochaine recherche ou dans les esprits de son auditoire. Nous proposons de saisir l'opportunité offerte et de nous lancer dans l'aventure, en consacrant ce travail de recherche à creuser les soubassements et les

---

<sup>1</sup> NORDON Vincent, *Straub/Huillet, non merci ? – La plainte d'un ami*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 144.

<sup>2</sup> « Cours sur le cinéma » de novembre 1981 à janvier 1982, « L'image-mouvement et l'image-temps » de février à juin 1982, « Classification des signes et du temps » de novembre 1982 à juin 1983, et enfin « L'Image-pensée », d'octobre 1984 à juin 1985. L'intégralité de ces cours ont été retranscrits, datés et mis en ligne gratuitement sur le site <https://www.webdeleuze.com/> (consulté le 28/10/2024 à 15:10).

<sup>3</sup> DELEUZE Gilles, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.

<sup>4</sup> DELEUZE Gilles, *Cinéma II. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

<sup>5</sup> « Cette étude n'est pas une histoire du cinéma. C'est une taxinomie, un essai de classification des images et des signes. », DELEUZE Gilles, *Cinéma I. L'Image-mouvement, op. cit.*, p. 7.

<sup>6</sup> Les raisons pour lesquelles nous avons choisi d'orthographier son nom sans accent sur le premier « e », contre l'usage le plus courant, trouvent leur explication au paragraphe suivant.

<sup>7</sup> DELEUZE Gilles, « Sur le cinéma, L'image-pensée », séance 21, cours du 7 mai 1985 (1h42min49s – 1h44min01 ; URL = <https://youtu.be/zHbgaN73KZc?si=1QVu19WzDG28SdyM&t=6168> , consulté le 28/10/2024 à 15:57).

implications de la notion de cézannien, telle qu'elle migre de la peinture vers le cinéma pour se réaliser dans l'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

Il est périlleux, voire impossible, de définir le cézannien en quelques mots ; ce serait courir le risque de ne lui adjoindre que des caractéristiques tracées à gros traits, des clichés, d'autant plus malvenus que le coup de pinceau de Cezanne est engagé, comme nous le verrons, dans une lutte opiniâtre contre le cliché. Et l'on sait à quel point de tels adjectifs, tirés d'une œuvre jusqu'à parfois intégrer le courant d'une langue largement partagée, peuvent masquer l'œuvre derrière une forme d'acception culturelle, la réduire à un poncif vidé de tout rapport vivant à l'art et à sa nouveauté sous couvert d'une intégration au patrimoine commun. Ainsi le « kafkaïen » ne garde-t-il que « l'atmosphère sinistre, absurde, dérisoire »<sup>8</sup>, ce qui semble bien peu de chose au regard du singulier éclat des écrits (et de la vie) de Franz Kafka. Le nom adjectivé a ceci de dangereux qu'il fixe en une propriété identifiée ce qui ne cesse de s'exproprier et de se dés-identifier, qu'il s'agisse de la trajectoire d'un corps de sa naissance à la mort, ou d'une œuvre associée à son nom. Le nom même est déjà un péril ; il porte sur son dos la charge d'une existence humaine tout en la condamnant à une infinie médiation dans la sphère du dicible (Godard l'a souvent dit, lui qui voyait dans la célébrité de son nom un obstacle à la rencontre avec ses films<sup>9</sup>). C'est au titre de cette exigence que nous faisons le choix d'orthographier le nom de Cezanne sans accent sur le premier « e », conformément à la graphie de sa propre signature ainsi qu'aux vœux de sa descendance<sup>10</sup>.

Paul Cezanne était peintre. Il est né en 1839 à Aix-en-Provence, où il est mort en 1906, à l'âge de soixante-sept ans. On estime qu'il a peint environ neuf cents tableaux et quatre cents aquarelles, aujourd'hui conservés dans divers musées à travers le monde. Surnommé « le père de l'art moderne »<sup>11</sup>, son influence a été considérable sur l'évolution de la peinture à l'orée du XXe siècle. Précurseur du cubisme, c'est à lui qu'on doit une

---

<sup>8</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/kafka%C3%AFen> (consulté le 28/10/2024 à 22:14)

<sup>9</sup> Face à Bernard Pivot dans l'émission *Bouillon de culture* du 10 septembre 1993, le cinéaste suisse disait : « Quand j'étais jeune cinéaste, j'ai été abusé par l'intérêt qu'on prenait à moi ; je croyais qu'on s'intéressait à l'œuvre. » (8min00 à 8min25) avant d'imaginer ce que pourrait produire la sortie anonyme de l'un de ses films. URL = [https://www.youtube.com/watch?v=2JSVPT8L4K0&ab\\_channel=InaCulture](https://www.youtube.com/watch?v=2JSVPT8L4K0&ab_channel=InaCulture) (consulté le 20/01/2025 à 17:12)

<sup>10</sup> cf CHEDEVILLE François, « En guise de préliminaires : quelle graphie pour le nom propre CEZANNE ? », 13/04/2017, URL = <https://www.societe-cezanne.fr/2017/04/13/en-guise-de-preliminaires-quelle-graphie-pour-le-nom-propre-cezanne/>, consulté le 28/10/2024 à 23:21. Nous conservons, en revanche, l'accent sur le « é » de « cézannien » ; le terme lui étant postérieur, et lié à sa notoriété, il nous a semblé plus intéressant de le rendre ainsi, dans une friction entre l'adjectif et le nom qui laisse entendre son caractère d'héritage.

<sup>11</sup> On ne sait pas à qui attribuer le premier usage de cette expression, souvent reprise au cours du XXe siècle, notamment par Matisse et Picasso.

mise en crise de la perspective traditionnelle qui faisait autorité depuis quatre siècles en Occident. Au contraire d'autres artistes dont la gloire n'a été que posthume (Van Gogh, par exemple), la critique a reconnu l'importance de l'œuvre de Cézanne une quinzaine d'années avant sa mort et, dès la fin du XIXe siècle, sa notoriété n'a cessé de croître. Pourtant, ses biographes le présentent comme un petit homme isolé, bourru, peu concerné par les honneurs et tout entier dévoué à son travail. Peignant « d'après nature » (nous verrons ce qu'engage cette formule), les sujets de ses toiles sont principalement restreints au périmètre de la Provence, où il a vécu la majeure partie de son existence, et ont souvent donné lieu à des séries, dont celles, célèbres, des baigneurs et baigneuses, des natures mortes aux pommes, des joueurs de cartes, ou de la montagne Sainte-Victoire (peinte à quatre-vingt-sept reprises). Grand coloriste, à la palette chromatique dominée par des interpénétrations de tons verts, bleutés et orangés, il estimait, contre ce qu'on lui avait appris en école d'art, que « le dessin et la couleur ne sont point distincts, tout dans la nature étant coloré »<sup>12</sup>, ce qui l'a conduit à s'affranchir progressivement des conventions de la représentation. Parallèlement à son souci obstiné de saisir l'harmonie de ce qu'il appelait « nature », il y avait, chez Cézanne, une recherche constante de ce qui fait la peinture pure, tendue vers son ontologie, que prolongeront de multiples façons ses successeurs tout au long d'un XXe siècle pictural profondément empreint de cézannité. Nous accompagnons ce bref portrait de trois reproductions de tableaux représentatifs, en guise d'aperçu préliminaire (fig. 1, fig. 2, fig. 3), mais ce que nous esquissons ici sera développé par touches au cours de ce mémoire, quand s'imposera la nécessité de le faire.

Toutefois, sa biographie détaillée n'est pas l'objet de notre étude, ni, de ce fait, les films dont c'est la perspective. *Cézanne et moi* (Danièle Thompson, 2016), qui prétend s'en saisir en faisant jouer à Guillaume Gallienne le rôle du peintre, ne nous intéresse pas ici, dans la mesure où il n'y reste de l'existence de Cézanne que des notations psychologiques ou de situation, ça et là quelques mots transformés en répliques tambourinantes, mais rien qui ne fasse ressurgir quelque chose de son geste esthétique – le cézannien n'y est compris qu'en tant qu'objet mondain, ingurgité dans un type de récit dominant, où tout ce qu'il y a de trouble, de révolte et de provocation est réduit à un sale caractère. Il ne s'agira pas non plus d'un examen de thème ou de sujet, qui viserait à mettre en parallèle la représentation des pommes, des joueurs de carte ou des baigneuses chez Cézanne et dans le cinéma, comme le fait par exemple Alain Mothe, dans son

---

<sup>12</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, Paris, Éditions Macula, 2011 (10e édition), p. 42.

album *Ce que voyait Cézanne*<sup>13</sup>, où il place, à chaque double-page, un tableau de paysage et une carte postale de ce même paysage, datant de la même époque et prise depuis un angle de vue similaire. Le dispositif y est fécond en ce qu'il donne à voir ce que le peintre a retenu de son motif, comment il lui arrive de le déformer, de mettre en valeur tel élément ou d'effacer tel autre... Mais notre approche consiste moins à établir une parenté entre des motifs qu'à briguer des fondements *esthétiques*, au sens de « science du beau » (issu du terme latin *aesthetica*) mais aussi dans le rapport que le terme entretient avec la faculté de percevoir et de sentir (selon l'origine grecque *aisthêtikos*)<sup>14</sup>.

Cézanne disait organiser dans sa peinture des « sensations colorantes »<sup>15</sup>, et « quand la sensation est dans sa plénitude, elle s'harmonise avec tout l'être. »<sup>16</sup> Suivre le chemin qu'il a lui-même sillonné en esthète tient donc à une fidélité à sa propre attitude, son propre style. Le *cézannien* sollicité relèverait de ce style, au sens où il « ne repose pas seulement sur une somme de traits, mais sur la façon dont une forme s'avance dans le sensible, existant dans et par les transformations »<sup>17</sup>, selon la définition du style (condensée ici, car sans cesse remodelée au cours du livre) que donne l'historienne de la littérature Marielle Macé dans l'ouvrage qu'elle a consacré à ce sujet en 2016, *Styles*. Ce que nous tâchons d'appréhender par cette notion de *cézannien*, c'est « ce par quoi, dans le style [de Cézanne], un singulier s'excède lui-même : il s'offre à la répétition (ce qui permet à un être de coïncider avec soi dans le temps) ; et s'offre par conséquent aussi à une reprise par autrui [...], il circule, s'abstrait, se partage, se généralise. »<sup>18</sup>. Voilà qui dépasse le champ de l'écriture pour s'étendre jusqu'à la singularité d'une manière d'être, d'agir mais aussi de changer ; le style accueille à bras ouverts l'épreuve de la durée autant que celle d'une possible transmutation, admettant par là (davantage que la seule esthétique) un *cézannien* opérant sans Cézanne, et s'accordant aux diverses modalités de son avènement théorique ou pratique.

---

<sup>13</sup> MOTHE Alain, *Ce que voyait Cézanne : Les paysages impressionnistes à la lumière des cartes postales*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2011.

<sup>14</sup> REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française A-L*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

<sup>15</sup> Cette notion revient à de très multiples reprises dans ses correspondances. Cf CEZANNE Paul, *Correspondance*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2016 (1978).

<sup>16</sup> Propos rapportés par Joachim Gasquet, in BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>17</sup> MACE Marielle, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016, p. 22.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 23.

Fig. 1 :  
CEZANNE Paul  
*La corbeille de pommes* (1893)  
huile sur toile  
65x80cm  
Art Institute of Chicago  
Chicago (Etats-Unis)

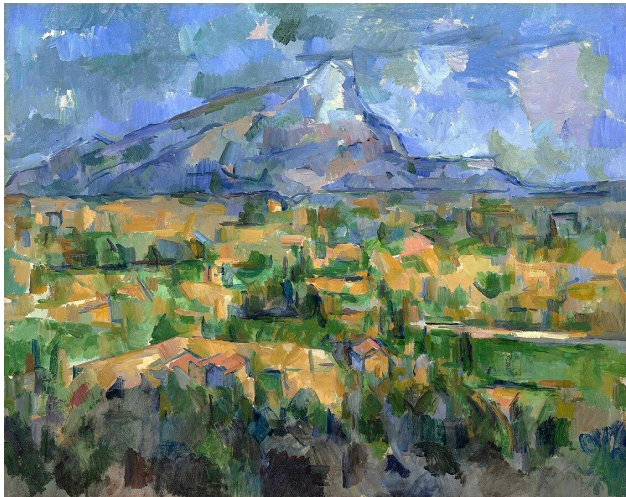


Fig. 2 :  
CEZANNE Paul  
*Montagne Sainte-Victoire* (1904)  
huile sur toile  
70x92cm  
Philadelphia Museum of Art  
Philadelphie (Etats-Unis)

Fig. 3  
CEZANNE Paul  
*Le Jardin des Lauves* (1906)  
huile sur toile  
25,75x31,88cm  
The Philipps Collection  
Washington (Etats-Unis)



Le cinéma, peut-être parce qu'il verse le temps dans l'image, s'est souvent intéressé à la coïncidence entre la vie d'un peintre et son geste créateur. Il y a eu le *Van Gogh* de Pialat (1991), et celui de Minnelli (*Lust For Life*, 1956), le *Klimt* de Raoul Ruiz (2006), le *Modigliani* de Jacques Becker (*Montparnasse 19*, 1985), *Edvard Munch* de Peter Watkins (1974), *Cinq femmes autour d'Utamaro* de Mizoguchi (1946) ou plus récemment l'adaptation libre des doutes de Manet par Pascale Bodet dans *Vas-tu renoncer ?* (2024) ou la rencontre de Barbet Schroeder avec Ricardo Cavallo pour *Ricardo et la peinture* (2023), et bien d'autres encore – sans compter le peintre fictif de *La Belle Noiseuse* (Jacques Rivette, 1991), inspiré du Frenhofer inventé par Balzac dans *Le Chef d'œuvre inconnu* (1831). Tous ces films sont encore plus ou moins biographiques, mais tentent aussi d'approcher la peinture en tant que telle, l'acte de peindre et les problèmes esthétiques que cet acte charrie (en tenant compte, aussi, du *style* du peintre dont il est question : on ne filme pas *Van Gogh* de la même façon qu'*Edvard Munch*). Aucun film de cet ordre n'a jamais été réalisé à propos de Cézanne. Le corpus d'un cinéma ouvertement cézannien se compose essentiellement d'œuvres où sa figure n'apparaît pas, où seul compterait son art, montré, repris, imité ou translaté par les moyens de la caméra.

C'est le cas de *Cézanne's Eye* (1982) de Michael Mazière, de *d'ailleurs* (2006) de Barrus Atikum et Yann Beauvais<sup>19</sup>, et de *Cézanne* (2019) de Luke Fowler, trois courts et moyens métrages étrangement similaires dans leur tentative d'accession à l'œuvre de Cézanne, ou plutôt, précisément, à quelque chose qui commence à relever du cézannien.

Le premier s'ouvre sur des détails de sa peinture, enregistrés de si près qu'on n'y distingue pas le motif, et dévoilés une à deux secondes seulement avant d'être éclipsés par de brefs fondus au noir, avant de laisser place à un plan rapproché montrant une succession de cartes postales étalées une à une sur une table par une main absente, où se mêlent photographies de paysages aixois et reproductions des tableaux de Cézanne. Cette ouverture inaugure l'opération de métamorphose permanente qui constituera la majeure partie de ce film de 22 minutes, où les plans récoltés par le cinéaste autour d'Aix-en-Provence feront l'objet de distorsions par accélérations, ralentis, flous, clignotements, saturation des couleurs ou dézooms frénétiques, jouant sur ce qui se meut ou se fixe, obstrue ou résiste, pour extirper au bouillonnement du visible une forme de méditation sur le voir en tant qu'appareil, la machine du regard, faisant se rencontrer le geste optique de Cézanne et la caméra-œil de Dziga Vertov dans une conception de l'œil comme organe actif, sinon performatif (fig. 4).

L'extrait du film de Barrus Atikum et Yann Beauvais auquel nous avons eu accès

---

<sup>19</sup> Dont nous n'avons pu voir que 10 minutes sur les 53 que compte le film complet.

tourne autour du motif de la montagne Sainte-Victoire cher à Cézanne par des jeux de superposition permanents où un plan mouvant chevauche un plan fixe, qui lui-même, parfois, en cache un troisième, parfois depuis un angle de vue qui semble s'être décalé seulement de quelques mètres, le tout dans un montage orchestrant ce maelstrom de surimpressions qui semble entièrement voué à transformer le paysage en figure, portant notre regard non plus vers la montagne en tant que telle mais vers des états de courbes et de mouvement (fig. 5).

Quant au court-métrage de Luke Fowler (7 minutes), il se présente comme une sorte de pèlerinage sur les traces de Cézanne (ponctué par des trajets en train et en voiture) : on voit l'intérieur de son atelier, le petit jardin, la route en pente qui remonte vers le Portail Cézanne, l'avenue Paul Cézanne, la boutique Paul Cézanne, les cartes postales ou les sacs en plastique à son effigie dans les magasins d'Aix... Le tout depuis un découpage là encore composé de plans très courts et de surimpressions, comme dans *,d'ailleurs* des plans mouvants s'intercalent en transparence sur des plans fixes, dans une forme évoquant davantage le montage-souvenir d'un voyage, à la manière des fragments de vie filmés et recomposés par Jonas Mekas (fig. 6).

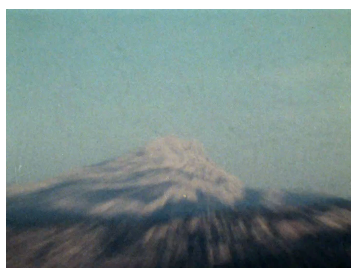


Fig. 4 : *Cézanne's Eye*

Fig. 5 : *,d'ailleurs*

Fig. 6 : *Cézanne*

Ces trois films, dans leur désintérêt pour le récit et leur tentative de s'abstraire de la représentation tout en faisant de ce mouvement d'abstraction le cœur d'une esthétique, ne sont pas des *biopics*, encore moins des vidéos à visée pédagogique (telles qu'on en trouve dans les musées), et pas non plus des documentaires sur l'acte de peindre, à l'instar du *Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956), où l'on voit la peinture se faire en direct à travers une vitre derrière laquelle se cache le peintre. Dans ces trois films rien de Cézanne et son mystère, le peintre comme personne n'existe plus, même caché, et l'œuvre elle-même est bien moins importante que l'acte d'œuvrer, non pas avec la main mais avec le regard. C'est donc bien du *cézannien* qu'il s'agit, étudié plastiquement, en littéralisant le mouvement qu'on prête à l'œuvre de Cézanne afin d'en explorer les effets par des procédés propres au cinéma. Quand Cézanne, parlant de sa peinture, dit par exemple : « Il faut voir les plans... Nettement... Mais les agencer, les

fondre. Il faut que ça tourne et que ça s'interpose à la fois. »<sup>20</sup>, les trois films traduisent ses propos par des fondus, des tournoiements de caméra ou des surimpressions qui correspondent à chacun des verbes utilisés par le peintre.

Il existe deux autres films dont le projet est expressément cézannien : le bien nommé *Cézanne* (Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 1990) et *Une visite au Louvre* (Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 2004). Ces deux moyen-métrages d'une durée de 51 et 48 minutes<sup>21</sup>, sont tous deux adaptés de la seconde partie du livre *Cézanne* (1921) écrit par Joachim Gasquet<sup>22</sup>, qui s'intitule « Ce qu'il m'a dit », et dans laquelle le jeune poète aixois fait le récit de ses rencontres avec le vieux peintre (qui était un ami de son père) durant les dernières années de sa vie. Le premier, issu du chapitre « Le motif », répond à une commande du musée d'Orsay dans le cadre d'une série de « films sur l'art » initiée par Virginie Herbin, productrice au service audiovisuel. Le second film est tiré du deuxième chapitre, « Le Louvre », où Gasquet a récolté les commentaires de Cézanne à propos de grands peintres lors d'un après-midi passé ensemble au célèbre musée parisien. L'un comme l'autre des deux films sont parcourus par la scansion en voix off des paroles que Gasquet a rapportées de ses « conversations avec Cézanne » (c'est le sous-titre du premier film), dites par Danièle Huillet (*Cézanne*) puis par Julie Koltai (*Une visite au Louvre*), commentant des sculptures et tableaux de maîtres filmés en plans fixes (*Une visite au Louvre*), ou mises en relation avec divers régimes d'image dans le cas de *Cézanne* (quelques plans tournés par les cinéastes autour d'Aix et de la montagne Sainte-Victoire, trois photographies du peintre au travail, une bobine du *Madame Bovary* (1934), en noir et blanc, de Jean Renoir, des extraits de leur propre film *La Mort d'Empédocle* (1987), et enfin dix toiles de Cézanne cadrées de face selon un calcul minutieux).

Ces deux films ont été réalisés par le couple de cinéastes formé par Danièle Huillet (1936-2006) et Jean-Marie Straub (1933-2022), celui-là même dont Deleuze affirmait qu'il « se dit cézannien » avant même qu'une adaptation du livre de Gasquet soit ne serait-ce qu'envisagée. Jacques Rivette, lui aussi, se serait écrié après avoir vu leur

---

<sup>20</sup> GASQUET Joachim, *Cézanne*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2012 (1921), p. 171.

<sup>21</sup> Il existe aussi une autre version d'une durée de 47 minutes, présentant quelques variations dans le détail. Les deux furent projetés l'une à la suite de l'autre au moment de la distribution dans les salles parisiennes afin d'assurer la durée d'un long-métrage, mais les cinéastes ont affirmé qu'il était possible de n'en voir qu'une au choix. Nous appuierons notre analyse sur la plus longue des deux versions, la seule à notre disposition, mais ne manquerons pas d'évoquer ce qu'induit un tel redoublement (y compris en termes de cézannité).

<sup>22</sup> GASQUET Joachim, *Cézanne*, *op. cit.*, pp. 144-229.

*Fortini/Canis* en 1976 « c'est la première fois que je pense à Cézanne au cinéma ! »<sup>23</sup>. Qu'est-ce qui pouvait irriguer l'œuvre de Straub et Huillet au point où l'on a pu la rapprocher de la peinture de Cézanne sans qu'elle y soit mentionnée directement (sinon parfois lors d'entretiens) ? À quoi renvoie ce cézannien que voyaient là Deleuze, et peut-être Rivette ?

Il nous semble que se joue là la différence fondamentale entre les films de Mazière, Atikum & Beauvais et Fowler, et ceux de Straub et Huillet, dont les deux opus cézanniens concentrent la « cézannité » qui parcourt d'une façon plus ou moins manifeste tout leur cinéma, au point où ces deux films apparaissent souvent comme « leurs plus personnels »<sup>24</sup>, empruntant la voix de Cézanne pour livrer une réflexion quant à leur propre méthode de cinéastes, laquelle engage aussi une perception sensible du monde qu'ils partageraient avec le peintre. On pourrait dire qu'il est encore question du cézannien étudié plastiquement dans *Cézanne* et *Une visite au Louvre*, mais c'est à la fois plus et moins que cela, dans la mesure où c'est l'incarnation d'un cézannien en cinéma ; non plus des films *sur* Cézanne ou le cézannien, mais l'œuvre d'une cézannité réémergente, où la théorie formulée par le peintre pour la peinture s'appliquerait à la lettre au cinéma, presque sans translation, en continuité directe de son style (Danièle Huillet prête d'ailleurs elle-même sa voix à Cézanne). C'est une certaine conception de la culture en tant qu'affection durable du tissu sensible, qui fait l'importance de Cézanne pour Straub et Huillet, sans doute perceptible en leur œuvre parce que d'abord vibrante à tout instant au long de leur existence. Straub a d'ailleurs souvent insisté sur la grande exigence qu'il plaçait dans la notion de *connaissance* : connaître un cinéaste, par exemple, ce n'est pas seulement s'être rendu à une rétrospective complète de ses films, c'est les avoir médités, probablement vus plusieurs fois jusqu'à ce qu'ils soient ancrés dans sa mémoire, au sens le plus matérialiste du terme, c'est-à-dire imprégnés dans le corps ; incorporés pour le restant de ses jours. Et bien qu'intéressé de près par la peinture et se rendant régulièrement à des expositions, Straub disait ne connaître que deux peintres : Giotto et Cézanne<sup>25</sup>. À cet égard, *Cézanne* (1990) et *Une visite au Louvre* (2004) pourraient

---

<sup>23</sup> C'est Straub qui raconte l'anecdote au cours d'un entretien mené par quatre étudiant.e.s du Fresnoy le 1<sup>er</sup> avril 2004 à Paris.  
<https://youtu.be/1JpwKrxPrbU?si=FdFNDNY5Z-267AdM&t=1295> (consulté le 12/01/2025 à 18:39).

<sup>24</sup> ALBERA François, « Une Visite au Louvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : “un abîme où l'œil s'enfoncé” », *Décadrages*, n°3, printemps 2004, p.74.

<sup>25</sup> À la question « aujourd'hui, quelles sont les œuvres, ou quels sont les peintres, que vous regardez ? », posée en 2011 au micro de France Culture, Straub répond d'abord « Mondrian, par exemple... », avant de se reprendre : « mais là encore je suis complètement ringard : il y a deux peintres que je connais un peu, vraiment un peu plus qu'un peu, qui sont Giotto et Cézanne, tout bêtement. ». « Le rendez-vous », *France Culture*, émission du 4 janvier 2011. URL =

être considérés comme les films les plus profondément cézanniens, au sens où le cézannien s'y cristallise après des années de maturation silencieuse. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de centrer cette recherche sur ces deux films en particulier, tout en nous appuyant, au besoin, sur d'autres exemples issus du reste de la filmographie de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, gorgée de part en part d'une cézannité de cinéma.

À propos du film *Cézanne*, quelques articles de presse ont été écrits dans les revues spécialisées autour de sa sortie. Les *Cahiers du Cinéma*, par l'intermédiaire de Thierry Jousse et Dominique Païni, ont consacré un entretien à Virginie Herbin, dans lequel elle revient sur la genèse du film<sup>26</sup>, et plus tard le chercheur Benoît Turquety, dans un texte qui s'appuie sur des détails d'ordre technique ou méthodique, analysera la façon dont le film déjoue la commande initiale du Musée d'Orsay, au point d'être finalement refusé alors qu'il avait déjà été financé<sup>27</sup>. *Une visite au Louvre*, quant à lui, a vu fleurir un peu plus de textes analytiques, en particulier celui de François Albera, historien de l'art mais aussi critique et professeur d'histoire et esthétique du cinéma à l'Université de Lausanne (et partie prenante du projet puisqu'il est remercié au générique). Paru dans le troisième numéro de la revue universitaire *Décadrages* en 2004, soit au moment où le film sortait en salle, cet article aborde les questions esthétiques que soulèvent autant les paroles de Cézanne que le dispositif minutieusement construit par le couple de cinéastes, en convoquant notamment le *Musée imaginaire* de Malraux. Il relève notamment l'accord stylistique entre la théorique cézannienne et la mise-en-scène straubienne, en écrivant, par exemple, que « quand retentissent les paroles de Cézanne [...] on reconnaît ainsi formulé ce qu'on voyait grâce au cadrage, à l'angle, à la durée du plan »<sup>28</sup>.

La documentation est riche en ce qui concerne le cinéma de Danièle Huillet & Jean-Marie Straub ; il a déjà fait couler beaucoup d'encre dans le milieu universitaire : un petit nombre de thèses comprenant leur nom dans le titre ont été recensées, portant sur les notions d'espace et de lieu, notamment, d'« objectivisme » en ce qui concerne le travail de recherche soutenu par Benoît Turquety, qui a donné un livre intitulé *Danièle*

---

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-rendez-vous/emission-du-mardi-4-decembre-avec-jean-marie-straub-claude-rutault-et-la-session-de-owlle-2842448>

<sup>26</sup> JOUSSE Thierry & PAÏNI Dominique, « Cézanne à Orsay, entretien avec Virginie Herbin », *Cahiers du cinéma* n°430, avril 1990, p.53.

<sup>27</sup> TURQUETY Benoît, « Travail du peintre, travail du cinéma : Cézanne, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », in ALBERA François (dir.), *Le film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire Cinéma », 2015, pp. 211-223.

<sup>28</sup> ALBERA François, art. cit., p. 82.

*Huillet et Jean-Marie Straub, objectivistes en cinéma* paru en 2009<sup>29</sup>, et même de « musicalité filmique », suivant les traces de Bach et de Schoenberg<sup>30</sup>. Mais rien qui ne se pencherait spécifiquement sur leurs deux films cézanniens ou sur une filiation esthétique avec le peintre. Du côté de ce qui s'est écrit dans la presse, et en particulier dans la critique, nous retenons principalement le suivi attentif et fidèle de Louis Seguin, ayant rendu compte de la plupart de leurs films pendant plus de trente-ans auprès de *Positif* ou de *La Quinzaine littéraire*. Son recueil *Jean-Marie Straub – Danièle Huillet : « Aux distraitements désespérés que nous sommes... »* comprend un texte sur *Cézanne* qui nous sera précieux, en ce qu'il y perçoit « la coïncidence de ce moment où le metteur en scène, le peintre ou le poète en sont "comme au premier jour." »<sup>31</sup>. Les *Cahiers du cinéma* ont également été d'indéfectibles compagnons de route de Straub & Huillet ; certains parmi les textes les plus décisifs écrits à leur propos ont paru dans la célèbre revue, principalement au cours des années 1970, période de grande émulation théorique durant laquelle « les Straub », comme on les nommait alors, constituaient avec Jean-Luc Godard les deux piliers inébranlables de leur ligne éditoriale. Serge Daney y a écrit un texte de référence, « Le plan straubien », renommé plus tard « Une morale de la perception » lors de son remaniement en vue d'une publication dans *La Rampe* (qui compile et classe ses articles les plus importants écrits pour les *Cahiers*). Il n'y est pas question de Cézanne (le texte porte sur *De la nuée à la résistance*, 1979), mais ce que tire Daney du « refus d'un arrière-monde, d'un arrière-plan qui confère à *Dalla nube* cette sensualité immédiate », de ce qu'il appelle un « plan sans image », ou de la « prégnance de la figure humaine en toutes choses »<sup>32</sup>, sera profitable à notre recherche. De même que les très nombreux entretiens avec Straub & Huillet publiés par les *Cahiers* ou audibles sur internet, sur lesquels nous nous appuyerons abondamment, leur parole étant précise et alignée sur l'exigence de leur métier, à l'image de celle de Cézanne.

Quant à lui, en tant que figure de proue de ce qu'on a appelé la modernité en peinture, il a fait l'objet d'une somme innombrable de travaux et commentaires depuis le siècle dernier. Nous avons dégagé trois grandes tendances qui pourront enrichir notre travail :

---

<sup>29</sup> TURQUETY Benoît, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, objectivistes en cinéma*, Paris, L'Âge d'Homme, 2009.

<sup>30</sup> GODEBARGE Jean-Pierre, *Straub-films ou la musicalité filmique : Bach, Schoenberg et le principe musical dans la création cinématographique straubienne*, thèse de doctorat (dir. ODIEN Roger), Paris 3, 1992.

<sup>31</sup> SEGUIN Louis, *Jean-Marie Straub – Danièle Huillet : « Aux distraitements désespérés que nous sommes... »*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 2007, p. 162.

<sup>32</sup> DANÉY Serge, « Le plan straubien », *Cahiers du Cinéma* n°305, novembre 1979, pp. 4-7.

1. Une tendance « littéraire », soit des écrits de poètes ou d'écrivains. La lecture du *Cézanne* (1921) de Joachim Gasquet<sup>33</sup> sera l'occasion de faire des allers-retours entre le texte tel qu'on le trouve dans le livre et celui qui est dit dans les films, d'autant que certains des propos rapportés par Cezanne n'ont pas été retenus par Straub et Huillet. La partie biographique du livre sera aussi un soutien, en ce qu'elle fait le travail que ne fait pas le film *Cézanne et moi*, à savoir enraciner son métier de peintre dans le récit de l'existence de Cezanne. L'écrivain vaudois Charles-Ferdinand Ramuz a aussi fait paraître deux courts textes en 1914, rassemblés en un volume chez Pagine d'Arte sous le titre *L'exemple de Cézanne suivi de Cézanne le précurseur*, dans lesquels il part sur les traces de Cezanne afin d'en entendre la « leçon », en remontant le sentier de sa géographie concrète, autour d'Aix-en-Provence, jusqu'à ce qu'émerge peu à peu, sous ses pieds et dans ses yeux, la vitalité de sa peinture (« Voilà qu'il est déjà impossible de voir ce pays autrement qu'il ne l'a vu ; où qu'on aille, c'est lui ; où qu'on se tourne, il s'impose »<sup>34</sup>). Le rapport qu'il noue entre l'œuvre et le sol d'où elle émane nous semble rejoindre de très près les questions d'enfouissement et d'« image telluriques » que voit Deleuze dans le cinéma de Straub et Huillet et dont il sera question au cours de notre travail<sup>35</sup>.

Sept ans avant Ramuz, et un an seulement après la mort du peintre, le poète autrichien Rainer Maria Rilke s'est rendu plusieurs jours de suite au Salon d'Automne, à Paris, où avait lieu la première rétrospective parisienne de l'œuvre de Cezanne. Il en tira un petit nombre de lettres, adressées tout au long du mois d'octobre 1907 à son épouse, la sculptrice Clara Westhoff, où chaque fois il revient à Cezanne, à ses peintures qu'il voit et qu'il revoit, dont on sent à la lecture qu'il les connaît de plus en plus intimement, et dont on perçoit aussi l'influence sur l'ensemble des pensées et sentiments partagés auprès de sa compagne, y compris les promenades dans les rues de Paris (lettres du 11 et 12 octobre) ou les progrès de sa propre activité poétique (lettre du 19 octobre). Ces lettres s'avèrent donc exemplaires en ce qu'elles témoignent des premières inspirations cézanniennes (« à l'intérêt que Cézanne m'inspire, je mesure combien j'ai changé »<sup>36</sup>), mais aussi pour certains des thèmes qu'elles introduisent dans l'étude de Cezanne, à commencer par l'impartialité du peintre devant les choses qu'il peint, le dépassement de « la peinture d'atmosphère [où] le tableau disait : J'aime cette chose, au lieu de dire : La

---

<sup>33</sup> GASQUET Joachim, *Cézanne*, *op. cit.*

<sup>34</sup> RAMUZ Charles-Ferdinand, *L'exemple de Cézanne suivi de Cézanne le précurseur*, Tesserete (Suisse), Pagine d'Arte, 2016 (1914), pp. 33-34.

<sup>35</sup> Bien qu'il n'est pas certain que les cinéastes connaissaient de près Ramuz, son style et son esthétique en littérature nous semblent très proches à la fois de Cezanne et de Straub et Huillet à bien des égards ; il auraient pu faire l'objet d'une recherche sous forme de triangulation.

<sup>36</sup> RILKE Rainer Maria (trad. JACCOTTET Philippe), *Lettres sur Cézanne*, Paris, Seuil, 1991 (1952), p. 50.

voici. »<sup>37</sup>. Au moment d'évoquer plus longuement ces questions et ce qu'elles engagent dans le cadre du cinéma, notre dette à l'égard de Rilke sera grande.

2. Une tendance « historienne de l'art », comprenant les livres d'Elie Faure et de Maurice Raynal réédités récemment par Casimiro<sup>3839</sup>, qui nous permettent de situer la position singulière de Cézanne dans l'évolution des formes picturales. Le livre de Raynal tente également de reconstituer chronologiquement les mutations de sa peinture, depuis les copies des grands maîtres à ses débuts jusqu'aux aquarelles épurées des dernières années, identifiant des périodes distinctes qui marquent les grandes étapes d'une œuvre en perpétuelle métamorphose. Il date à « l'année 1883 environ », soit à peu près à partir de la première Sainte-Victoire (peinte en 1882), le moment où « l'on voit le peintre orienter progressivement ses recherches analytiques dans un sens moins expérimental que pratiquement réalisateur. »<sup>40</sup>. Nous garderons cette datation approximative (1882-1883) comme point de départ au style cézannien dont il sera question au cours de cette recherche. Non pas que ce qui se jouait avant relèverait d'un « faux Cézanne », mais il nous semble que c'est autour de ces années-là qu'il a découvert quelque chose, non seulement son motif (la montagne Sainte-Victoire – qui sera loin d'être exclusif) mais surtout sa méthode (ce mot si cher à Straub et Huillet), au sens du chemin à suivre (selon le grec *methodos*), de la voie vers la réalisation.

L'ouvrage de Lawrence Gowing, *Cézanne, La logique des sensations organisées* (1992)<sup>41</sup>, est à notre connaissance celui qui pousse le plus avant la tentative d'élucidation de cette méthode, par une approche très précise des techniques employées, du travail de la couleur, des modulations... Se situant au plus près de la matérialité de la peinture (Gowing était peintre lui-même), le livre s'éloigne *a priori* de nos considérations de cinéma, mais il nous semble que la façon dont Straub et Huillet composent un cadre peut trouver des échos dans ce que développe Gowing – de même qu'il pourra nous servir à marquer la frontière entre ce qui tient spécifiquement de la peinture et ce qui peut bondir d'un art à l'autre. Un autre Lawrence, David Herbert de son prénom, lui aussi peintre mais surtout célèbre en tant que romancier, a écrit en 1929 un long texte enflammé à propos de la peinture en général et de celle de Cézanne en particulier, *La Beauté malade*<sup>42</sup>. D'une richesse foisonnante, cette étude critique sous forme de pamphlet

---

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 51.

<sup>38</sup> FAURE Elie, *Cézanne*, Madrid (Espagne), Casimiro, 2021 (1923).

<sup>39</sup> RAYNAL Maurice, *Cézanne*, Madrid (Espagne), Casimiro, 2024 (1954).

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 48.

<sup>41</sup> GOWING Lawrence (trad. PETIT Geneviève), *Cézanne, La logique des sensations organisées*, Paris, Éditions Macula, 1992.

<sup>42</sup> Le texte, rédigé en anglais sous le titre « Introduction to these painting » à l'occasion de la parution d'un ouvrage à propos des peintures de Lawrence, n'a été traduit pour la première fois en

tient lieu de référence en ce qui concerne la « lutte [que] représente l'effort pour échapper à la domination du concept mental stéréotypé, à la conception mentale bourrée de clichés qui s'interposent comme un écran entre soi et la vie »<sup>43</sup> et dont Cézanne serait sorti vainqueur (« je ne vois personne qui ait accompli quelque chose à part lui. »).

3. Une tendance « philosophique », à commencer par le professeur agrégé Hadrien France-Lanord, qui a consacré en 2018 un ouvrage aux liens unissant Paul Cézanne au philosophe Martin Heidegger<sup>44</sup>, puis a publié en 2024 *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui*<sup>45</sup>, dans lequel il est encore beaucoup question de Cézanne, et plus généralement de la présence de l'art dans nos existences, comment les œuvres peuvent faire office d'intermédiaire entre soi et la sensualité du monde, nous aider à « vivre et penser » – en premier lieu celle de Cézanne, mais l'on verra en quoi ce qu'il ouvre peut aussi s'appliquer au travail de Straub et Huillet. Nous nous appuyons également sur Deleuze, pour des raisons déjà évoquées – peut-être moins ses livres de cinéma que ses cours sur la peinture et l'ouvrage qu'il a consacré à Francis Bacon, où les références à Cézanne sont nombreuses<sup>46</sup>. Enfin, le peintre aixois a été d'une importance capitale pour la phénoménologie, courant philosophique du XXe siècle qui a posé comme centrales les notions d'expérience ou de perception comme modes d'accès au réel. Maurice Merleau-Ponty, notamment, a parlé longuement de Cézanne dans *Sens et Non-Sens* (1948, lui consacrant un chapitre publié par la suite en livre séparé, « Le Doute de Cézanne »)<sup>47</sup> puis dans *L'Œil et l'Esprit* (1960)<sup>48</sup>. Il voit dans sa peinture « le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe »<sup>49</sup>, note que le peintre « ne met pas de coupure entre “les sens” et l’“intelligence”, mais entre l'ordre spontanée des choses perçues et l'ordre humain des idées et des choses »<sup>50</sup> (ce qui pourrait agir comme une définition de la phénoménologie), et étudie les rapports entretenus par Cézanne à

---

français qu'en 1973, au sein du recueil *Eros et les chiens* aux éditions 10-18, avant d'être retraduit par Claire Malroux et publié isolément par Allia, en 2017 sous le nouveau titre *La Beauté malade*, spécifique à la version française – c'est cette dernière édition à laquelle nous ferons référence.

<sup>43</sup> LAWRENCE David Herbert (trad. MALROUX Claire), *La Beauté Malade*, Paris, Allia, 2017 (1929), p. 71.

<sup>44</sup> FRANCE-LANORD Hadrien, *La couleur et la parole ; Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2018.

<sup>45</sup> FRANCE-LANORD Hadrien, *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui*, Paris, Pocket, coll. « Pocket Agora », 2024.

<sup>46</sup> DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre Philosophique », 2002 (1981).

<sup>47</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et Non-Sens*, Paris, Nagel, coll. « Pensées », 1948.

<sup>48</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985 (1960).

<sup>49</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et Non-Sens*, *op. cit.*, p. 29

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 23.

l'influence et à l'érudition ; autant de point auxquels nous reviendrons, dans la mesure où ils pourraient tout aussi bien s'appliquer à une analyse du cinéma de Straub et Huillet. Martin Heidegger, Henri Maldiney ou encore Jean-François Lyotard ont écrit à propos ou à partir de Cézanne ; sa peinture a été féconde pour leur philosophie, mais en des directions qui ne sont pas venues rencontrer directement notre recherche ; aussi avons-nous choisi de les laisser de côté.

De tout ceci, et malgré des rapprochements plus ou moins explicites (qui, le plus souvent, ne dépassent pas le stade de l'intuition), rien n'aborde littéralement un potentiel *cinéma cézannien*. Les deux principaux ouvrages consacrés aux rapports entre cinéma et peinture, *Décadrages, peinture et cinéma* (1985) de Pascal Bonitzer<sup>51</sup> et *Cinéma et peinture* (2007) de Luc Vancheri, ne posent pas non plus la question en ces termes. Le premier s'attarde sur des problèmes qui ne touchent que de loin à nos préoccupations (l'anamorphose, le trompe-l'œil...), y compris lorsqu'il traite du réalisme ou de la modernité (attribuée surtout à Manet), et le nom de Cézanne n'y est d'ailleurs cité que deux fois. Le second, au contraire, place Cézanne au centre de son analyse, et partage avec nous la thèse selon laquelle « de la peinture au cinéma il n'y a donc pas seulement l'écart d'une image et d'une forme, il y a surtout la poursuite d'une même idée de l'art. »<sup>52</sup>. Cette « idée de l'art » trouve maintes portes d'entrées au fil de son ouvrage, dont certaines pourront faire écho à des concepts que nous aborderons ; pourtant, et bien que de nombreux propos attribués à Cézanne soient directement rapportés, y compris parmi ceux audibles dans *Cézanne* et *Une visite au Louvre*, il ne mentionne jamais les deux films de Straub et Huillet, ni même leur cinéma (vaguement évoqué au détour d'un paragraphe sur l'ensemble du livre). Il nous reviendra de faire notre possible pour combler ce vide.

C'est avec ce bagage composite, donc, dans son versant de peinture et son versant de cinéma, que nous tenterons de traverser l'étendue des problèmes soulevés par notre sujet, condensés dans la problématique suivante : comment le style de Cézanne, sensible à la vue de la toile aussi bien que dans sa méthode, peut se détacher de sa condition picturale pour s'infiltrer en cinéma dans l'œuvre de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, et en particulier dans leurs deux films ouvertement cézanniens, *Cézanne* (1990) et *Une visite au Louvre* (2004) ?

Afin de maintenir une vigilance quant au risque de perdre de vue le cinéma pour

---

<sup>51</sup> BONITZER Pascal, *Décadrages, peinture et cinéma*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1985.

<sup>52</sup> VANCHERI Luc, *Cinéma et Peinture*, Paris, Armand Collin CINEMA, 2007, p. 171.

ne parler que de peinture, notre travail veillera à n'évoquer les caractéristiques du cézanniens qu'en tant qu'elles ont une valeur effective dans le champ qui est le nôtre ; ainsi partirons-nous toujours des deux œuvres centrales, ou d'un corpus secondaire constitué d'autres films de Straub et Huillet dont la cézannité nous apparaît sous tel ou tel aspect (de premières intuitions nous mènent à penser que quelque chose pourrait se jouer du côté des films de « pleine nature », tournés en couleurs et principalement en extérieur dans des espaces plus ou moins sauvages, comme *De la nuée à la résistance* (*Dalla Nube alla Resistenza*, 1979), *La Mort d'Empédocle* (*Der Tod des Empedokles*, 1987), *Ouvriers, paysans* (*Operai, Contadini*, 2001) ou *Ces rencontres avec eux* (*Quei loro incontri*, 2006)). Bien que nous serons peu amenés à les citer directement, notre recherche s'appuie également sur les documentaires respectifs de Harun Farocki (*Travaux sur Rapports de classes / Arbeiten zur Klassenverhältnisse*, 1983), Jean-Charles Fitoussi (*Sicilia ! Si Gira*, 2001) et Pedro Costa (*Où gît votre sourire enfoui ?*, 2001), qui chacun témoigne du tournage ou du montage d'un film de Straub et Huillet (*Amerika, Rapports de classes / Klassenverhältnisse* (1984) et *Sicilia !* (1999)), principalement pour leur qualité de documents donnant à voir le travail en train de se faire.

Lorsqu'il nous apparaîtra nécessaire de faire référence à un tableau de Cézanne, ce ne sera pas seulement pour l'analyser isolément comme un fait pictural, mais dans la perspective d'une mise en relation avec le cinéma. À ce titre, la densité de notre bibliographie cézannienne nous semble particulièrement bienvenue, dans la mesure où les documents choisis élèvent les questions qui se posent en peinture jusqu'à un seuil suffisamment universalisable pour qu'elles puissent retomber dans le champ du cinéma sans perdre de leur pertinence. Dans *À la recherche du bonheur* (1981), un de ses livres de philosophie du cinéma, Stanley Cavell pointait le danger qu'il pouvait y avoir à « prendre certains concepts tels qu'ils ont été déployés dans une certaine critique d'art “formaliste” des années cinquante et soixante comme si les termes en avaient été simultanément définis pour la photographie et pour le cinéma aussi bien que pour la peinture »<sup>53</sup>, mais il nous semble que cette mise en garde s'adressait en premier lieu aux universitaires américains qui s'évertuaient alors à légitimer le cinéma (pas encore admis comme discipline académique) en usant à son propos de notions déjà largement consommées dans des domaines qui lui sont extérieurs et que le cinéma se contenterait d'illustrer à son tour, au lieu de tirer du cinéma les concepts qui lui sont propres, comme tentera de le faire Cavell, et peu après Deleuze. Notre démarche s'inscrit dans un contexte très

---

<sup>53</sup> CAVELL Stanley (trad. Christian Fournier et Sandra Laugier), *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, VRIN, 2017 (1981), p. 294.

différent, où il n'est plus besoin, parlant de cinéma, de chercher un moyen pour se faire entendre dignement ; il est désormais possible de mettre dos à dos peinture et cinéma sans volontarisme, et sans craindre de faire s'écrouler l'un en l'adossant à la masse théorique de l'autre.

C'est aussi ce qui nous donne l'assurance du choix que nous faisons, qui consiste à disséminer la caractérisation du cézannien plutôt que la formuler d'un bloc. De même qu'un personnage s'épaissit au gré de ses expériences tout au long d'un roman, il nous semble que la façon la plus juste d'aborder ce « singulier qui s'excède lui-même » dans le style de Cézanne est de le prendre là où il apparaît, sous la forme qu'il revêt à cet instant, comme autant de déclinaisons du cézannien dans le cinéma de Straub et Huillet, posant chaque fois des marques qui permettront, à la fin du parcours, de peut-être s'en faire une idée claire.

Notre recherche s'organisera en trois étapes, qui correspondent à trois temps de la vie d'une œuvre :

Nous examinerons d'abord la méthode de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, dans la perspective d'une analyse génétique, en nous appuyant sur les documents à notre disposition, sur des textes théoriques (d'André Bazin et Louis Seguin), ainsi que sur l'article de Benoît Turquety : comment iels ont organisé la préparation et le tournage des deux films cézanniens, toutes les implications logistiques (obtenir des financements, cadrer un tableau, apprendre un texte...), mais aussi éthiques, et dans quelle mesure les choix qui ont été faits relèvent déjà d'une forme de parenté avec le travail quotidien de Cézanne allant au petit matin à son motif. Ce sera l'occasion de revenir sur cette notion de méthode, récurrente aussi bien dans les propos qu'on rapporte du peintre que dans la bouche des cinéastes, afin de s'interroger sur le nœud qui lie ensemble théorie et pratique, et cette contradiction apparente entre la formulation conceptuelle de son art parmi les plus profondes qu'ait pu fournir un peintre (dans le cas de Cézanne) ou un cinéaste (dans le cas de Straub<sup>54</sup>) et le rejet dégoûté de tous ces mots qui encombreraient la pratique plus qu'ils ne la nourriraient, jusqu'à faire dire à Cézanne, au beau milieu de l'une d'elles, que « les causeries sur l'art sont presque inutiles »<sup>55</sup>, ou à Straub qu'il ne

---

<sup>54</sup> Bien davantage que Danièle Huillet, le plus souvent en retrait, voire absente, lors des entretiens accordés au couple de cinéastes. On peut y voir autant le signe d'un patriarcat enraciné – il est fréquent que Straub lui coupe férocement la parole, et l'on devine qu'il est plus difficile de la prendre quand on se sait sous la menace de ces violentes interruptions – que celui d'une humble retraite dans le silence (surtout parler le moins possible pour laisser les œuvres se déployer d'elles-mêmes) que Straub ne cesse de revendiquer tout en multipliant les interviews qu'il renie aussitôt, tandis qu'Huillet, de son côté, incarne pratiquement cet idéal.

<sup>55</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, Paris, Éditions Macula, 2011 (10<sup>e</sup> édition), p. 202.

renie aucun de ses films mais qu'il brûlerait bien l'intégralité des entretiens qu'il a donné, tout en continuant ensuite à répondre aux questions.

Le deuxième axe sera d'ordre esthétique, et tournera autour de la question du réalisme (« ma méthode, mon code, c'est le réalisme »<sup>56</sup>). Il s'agira de mettre au clair les similitudes entre le réalisme cézannien et le réalisme straubien selon diverses modalités. Benoît Turquety nous aidera de nouveau, cette fois par la notion d'*objectivisme* qui se trouve au cœur de sa thèse à propos de Straub et Huillet. Puis nous tâcherons de faire honneur à la lutte contre le cliché dans laquelle était engagée Cézanne, qui se trouve au cœur de l'essai de D.H. Lawrence et que Deleuze reprend à son compte, notamment dans le chapitre intitulé « La peinture, avant de peindre », de son livre *Logique de la sensation*<sup>57</sup>. En suivant le sentier tracé par l'écrivain et le philosophe, nous verrons en quoi Straub et Huillet, comme Cézanne, ont consacré une énergie monumentale à « franchir l'horrible écran de verre des concepts mentaux de manière à *toucher* la vie »<sup>58</sup>. Autrement dit, comment la question du réalisme se pose par la négative, dans un double mouvement de mémoire millénaire et d'oubli, depuis une « étonnante proximité avec le cheminement préconisé par Husserl et plus tard Merleau-Ponty du “retour aux choses mêmes”, un monde d'avant la connaissance abstraite, intellectuelle, scolastique. »<sup>59</sup>. Straub, en réponse à une étudiante qui lui parle du réalisme chez Cézanne, cite une phrase de Bertolt Brecht : « déterrer la vérité sous les décombres du cela va de soi... [...] c'est ça, l'art du réalisme »<sup>60</sup>. De quoi revenir aux couches d'enfouissement que représente une toile ou un plan de cinéma, et par là même à l'*image tellurique* qui, selon Deleuze, fait de Straub un cinéaste cézannien.

Puis nous irons, enfin, nous promener du côté de ce que le cézannien de Straub et Huillet fait à notre perception ; comment *Cézanne* et *Une Visite au Louvre*, puis d'autres films du couple de cinéastes, déplacent et augmentent notre attention aux choses et au monde, et contribuent à « élargir l'éventail des sentiments », pour reprendre une expression que Straub employait souvent. Nous reviendrons sur ce qui s'y joue de l'ordre du décentrement de la figure humaine, de l'interdépendance des formes et des couleurs, pour aboutir à une forme nouvelle d'écologie de l'attention, renvoyant à l'*écoute du moderne* préconisée par Hadrien France-Lanord, autant qu'elle répond à la « crise de la sensibilité » dont sont frappées nos sociétés occidentales selon le philosophe du vivant

---

<sup>56</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 215.

<sup>57</sup> DELEUZE Gilles, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, op. cit., pp. 83-92.

<sup>58</sup> LAWRENCE David Herbert (trad. MALROUX Claire), *La Beauté Malade*, op. cit., p. 70.

<sup>59</sup> ALBERA François, art. cit., p. 79.

<sup>60</sup> URL = [https://youtu.be/loOL74r7uZ4?si=-z\\_hdF8t2bF-9U\\_1&t=900](https://youtu.be/loOL74r7uZ4?si=-z_hdF8t2bF-9U_1&t=900) (consulté le 12/01/2025 à 18:39).

Baptiste Morizot, soit « un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relation à l'égard du vivant. Une réduction de la gamme d'affects, de percepts, de concepts et de pratiques nous reliant à lui. »<sup>61</sup> – à quoi résistent Cezanne, Straub et Huillet, par une exigence dans le travail visant à témoigner autant qu'à participer de la sensuelle harmonie du monde.

---

<sup>61</sup> MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, Paris, Babel (pour l'édition poche), 2020, p. 21.



# I. UNE QUESTION DE MÉTHODE

## I.1. En chemin vers la pratique

### I. 1. A. Penser la notion de méthode avec Cezanne, Straub et Huillet

#### a. Introduction et définition de la méthode

Pourquoi s'étendre ici sur la méthode ? D'abord parce que Cezanne comme Straub et Huillet s'étendent eux-mêmes à ce sujet. Les propos ou les lettres du peintre, comme les entretiens avec les cinéastes, dénotent d'une prudence suspicieuse quant il s'agit de fournir l'exégèse de leurs œuvres : Cezanne ne commente presque jamais ses propres tableaux ; Straub et Huillet parlent rarement de leurs films, et quand iels le font, c'est soit en se cachant derrière l'auteur du texte qu'iels transposent à l'écran (l'« utopie communiste » de *La Mort d'Empédocle*, par exemple, est attribuée à Hölderlin<sup>62</sup>), soit en se plaçant dans la position d'un spectateur qui découvrirait le film fini et y verrait telle ou telle chose, comme si le film était réalisé par quelqu'un d'autre. Là où iels se montrent les plus volubiles, en revanche, c'est quand il est question de leur pratique, ou des idées sur l'art qui y sont rattachées, considérant que l'œuvre en elle-même se passe de mots – une fois exposée aux regards elle vit de sa vie propre, il n'y a plus rien à en dire –, mais qu'en revanche tout ce qui concerne les conditions de son élaboration, à savoir ce que nous appelons *méthode*, mérite qu'on s'y attarde. Straub a souvent présenté les films qu'il avait réalisés avec Huillet comme relevant d'une méthode partageable, qui pouvait être réemployée, et s'est parfois attristé que ça n'ait pas été fait<sup>63</sup>. Nous prêtons à Cezanne une intention similaire lorsqu'il adresse à Émile Bernard ou à Joachim Gasquet des remarques précises sur sa conception de la peinture. Un sentiment, peut-être orgueilleux, d'être les seul.e.s à faire ce qu'iels font, couplé à un désir de répandre et mutualiser leurs trouvailles méthodiques – par concurrence, aussi, avec les pratiques majoritaires auxquelles elles s'opposent ou résistent.

L'autre raison qui nous pousse à consacrer une partie de cette recherche à la méthode tient, précisément, à la singularité de celle(s) de Cezanne en peinture comme de

---

<sup>62</sup> Jean-Marie Straub dans l'émission de DANEY Serge, *Microfilm*, du 19 juillet 1987, France Culture.

<sup>63</sup> Lors d'un échange avec le public suite à une séance de *Moïse et Aaron* (1975), il déplorait, par exemple, que Joseph Losey, malgré son vif intérêt pour le film, qu'il a vu plusieurs fois, n'ait pas du tout tenu compte de la méthode employée pour filmer l'opéra de Schoenberg quand il a réalisé lui-même *Don Giovanni*, d'après Mozart, en 1979. in LAFOSSE Philippe, *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, Toulouse, Ombres, 2007, p. 272.

celle(s) de Straub et Huillet pour le compte du cinéma. Ce sera l'occasion d'explorer cette singularité en s'attardant sur quelques-uns de ces points saillants, comme le travail d'apprentissage du texte par les cinéastes, ou les fameuses modulations du peintre, en tentant de maintenir chaque fois la tension à l'œuvre dans cette méthode : ce qu'elle charrie, ce contre quoi elle se révolte, ou les propres contradictions internes qu'elle révèle (ainsi le rapport ambigu qu'entretiennent nos artistes avec la théorie).

Mais il faut commencer par s'entendre sur ce que recouvre cette notion de méthode. Le mot est issu d'un emprunt au grec ancien *methodos*, contraction entre *meta* – l'au-delà, l'après, mais aussi ce qui suit ou miroite – et *bodos* – la route, la voie, le chemin. « *Methodos* signifie proprement « cheminement, poursuite », mais l'on est passé du concept constatatif (le chemin suivi) au concept normatif (le chemin à suivre) », selon Alain Rey<sup>64</sup>. Dès son apparition dans la langue française, au milieu du XVIe siècle, il a été utilisé dans les sciences (en particulier en médecine) autant que dans les arts, au sens de « procédés raisonnés sur lesquels repose l'enseignement, la pratique d'un art ». Il y a donc l'idée d'un transit par la raison, qui contribue à réfléchir ou orchestrer une pratique, mais aussi du mouvement, propre au chemin de *bodos*, qui lui-même est issu de la racine indoeuropéenne *sod* (ou *sed*) : marcher, ou cheminer. La méthode tient donc d'un *en train de se faire* qui s'extrait à lui-même afin de se miroiter. On voit bien la raison pour laquelle le terme a trouvé sa place en art, où les navettes entre geste et pensée constituent une question fondamentale. L'artiste, façonnant sa méthode, trace ainsi le chemin vers son œuvre. Il fixe et oriente son travail dans une certaine direction tout en poursuivant le mouvement de sa marche.

C'est par son caractère mouvant que la méthode se distingue du système, où résonne trop le *stare* latin (« station », ou « se tenir »<sup>65</sup>), qui laisse entendre un arrêt de la marche, une glaciation de la matière. Tandis que la méthode vise à accompagner le mouvement sans l'interrompre, à le condenser peut-être, ou se donner les moyens de le voir émerger, on dit d'un artiste qu'il commence à se montrer *systématique* précisément quand il reproduit à l'identique une certaine manière de faire pour chaque toile ou film, sans se soucier des mutations constantes qu'implique l'idée de poursuivre un cheminement (tels, par exemple, certains émules de Mondrian reproduisant en quantité industrielle ses carrés tricolores sans se soucier de faire entendre l'écho de leur musique<sup>66</sup>). En d'autres termes, le système est statique quand la méthode est dynamique.

<sup>64</sup> REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française M-Z*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 1235.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 2069.

<sup>66</sup> Un lien est à tisser entre la distinction méthode/système et les rapports de l'art à l'industrie, d'où peut-être une tendance, chez les artistes, à *faire système* à l'heure des sociétés industrielles.

#### b. Quelques éléments pour une méthode cézannienne

Cezanne dit que « la méthode se dégage au contact de la nature. Elle se développe par les circonstances. »<sup>67</sup>. Elle est donc nécessairement changeante, puisque « la nature » et les circonstances qui la voient émerger ne sont pas figées pour l'éternité. Un même peintre peut adopter une méthode différente, en fonction de ce qu'il a choisi pour sujet, de la température du jour, des découvertes de son art ou même des évolutions techniques traversant son époque. L'histoire nous apprend, par exemple, que l'invention des tubes de couleurs, en 1859, a grandement facilité la pratique de la peinture en plein air, puisqu'il était désormais possible de transporter très facilement son matériel, si bien qu'est apparu peu après le mouvement impressionniste, et avec lui de nouvelles méthodes picturales, y compris chez des artistes qui, avant 1859, ne peignaient pas ainsi. Cezanne lui-même, bien qu'il ne se considère pas comme un impressionniste, doit beaucoup à cette invention, puisqu'elle lui a permis d'aller peindre « d'après nature », « sur le motif », dans les campagnes de Provence. Il se levait très tôt, prenait son chevalet et son matériel de peinture sous le bras, et marchait depuis Aix jusqu'au pied de la montagne Sainte-Victoire, par exemple, pour travailler toute la matinée.

Dans leur *Cézanne*, Straub et Huillet nous montrent trois photos du peintre, dont deux furent prises au cours d'une séance de travail en extérieur : sur l'une d'elles on le voit tenir son pinceau tout en regardant son motif ; sur l'autre il prend ou dépose une toile contre le muret de pierre qui se trouve derrière lui (fig. 7 ; fig. 8). Ces photos semblent banales à première vue, mais elles dévoilent déjà une part de sa méthode : le plein air, donc, un équipement réduit (composé d'une palette de bois, d'un chevalet, d'un cadre nécessairement petit puisqu'il fallait pouvoir le prendre avec soi sur plusieurs kilomètres, d'un petit pot, d'un pinceau, et de ce qui ressemble à un parapluie, sans doute pour se protéger du soleil ou des intempéries), un travail solitaire... Du reste, on ne voit ni le paysage qui lui sert de motif ni le « résultat » sur la toile : ce qui a intéressé Straub et Huillet, à ce moment du film, c'est moins son œuvre que la représentation de Cezanne en artisan modeste, composant tranquillement son ouvrage du jour.

---

<sup>67</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 44.



Fig. 7 : *Cézanne* (1990, Straub & Huillet)



Fig. 8 : *Cézanne* (1990, Straub & Huillet)

Mais c'est aussi évidemment les mots du peintre qui, dans ce film, nous dévoilent une part de sa méthode, cette fois au sens de la façon dont il compose sa peinture sur la toile. « On n'est jamais trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature ; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression. » dit-il à travers la voix de Danièle Huillet. Là encore, il révèle le balancement propre à la méthode, entre d'un côté la soumission à la nature, soit une forme d'humilité et d'ouverture face à la réalité qui se présente à l'œil du peintre et qui l'enjoint à se fondre dans son mouvement propre par un abandon de ses préjugés personnels, et de l'autre une maîtrise de ses moyens d'expressions. Cette maîtrise n'est pas contradictoire avec la soumission à la nature ; elle est au contraire une condition nécessaire. Il s'agit de faire remonter à la conscience le continent d'impensées qui motive le moindre de nos gestes, réduire au maximum la part d'aléatoire venue de soi, afin de mieux laisser venir le hasard du dehors ; ménager un espace pour un aléatoire de la « nature », bien plus vaste et riche en imagination que le simple cerveau humain. Mais ceci fera l'objet d'un développement plus précis dans la deuxième partie.

Ce qui nous intéresse, pour le moment, c'est la répercussion d'une telle conception sur la pratique du peintre. Quand il dit, par exemple, que « plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise », à rebours des conventions d'école qui apprennent à tracer les contours au crayon avant de s'engager dans la peinture par la couleur, il sous-entend que la chose peinte, le motif, n'est pas premier, mais au contraire émerge peu à peu, et presque de lui-même, si les rapports de tons composés par le peintre sont justes. « Cela décrit véritablement sa technique, écrit Lawrence Gowing. À mesure que la couleur s'épanouissait, les contours successifs rétrécissaient la zone d'incertitude autour de la forme dans des rythmes qui mettaient en évidence la force de

la logique organisatrice.»<sup>68</sup> Cézanne lui-même a donné à cette méthode le nom de *modulation*, dont la racine latine, *modulus*, a trait à la mesure au sens rythmique, comme en musique. Il la substitue au modelage (« on ne devrait pas dire modeler, on devrait dire *moduler* »<sup>69</sup>), technique picturale autant que sculpturale qui visait à imiter les dimensions de la chose réelle en reproduisant, par dégradés, les variations de lumière et d'ombre qui donnent à l'œil un sentiment de la profondeur. Cézanne, préférant moduler plutôt que modeler, déplace ce problème luministe vers une approche essentiellement coloriste, et c'est ce qui l'écarte définitivement de l'impressionnisme à partir des années 1880. Au lieu des dégradés continus, il peint en gradations par touches, en chevauchement de tons, soutenus par une assise géométrique qui tend à confronter le motif à des figures simples telles que la sphère, le cône ou le cylindre<sup>70</sup>. Gowing, qui s'est passionné pour ses aquarelles tardives, prend l'exemple d'un sous-bois pour noter que « les taches en forme de coin, tels des segments de cône, s'ordonnent en alignements parallèles qui correspondent à la fois aux directions du feuillage et à une structure inventée, inhérente à l'incidence déclinée d'une couleur.»<sup>71</sup> (fig. 9), relevant ainsi que la méthode cézannienne le conduit, vers la fin de sa vie, à un développement de la peinture dans une forme de clandestinité vis-à-vis de son motif, quitte à plonger celui-ci dans une indistinction de plus en plus marquée.

Il a fallu à Cézanne des années de tâtonnement et de recherche pour découvrir cette méthode et la faire sienne. La mettre en pratique lui demandait aussi du temps et de la patience. Merleau-Ponty note qu'« il lui fallait cent séances de travail pour une nature morte, cent cinquante séances de pose pour un portrait. Ce que nous appelons son œuvre n'était pour lui que l'essai et l'approche de sa peinture.»<sup>72</sup> C'est-à-dire qu'il n'a cessé de chercher, de cheminer, y compris à l'intérieur de cette méthode qu'il s'est trouvé et qui n'a fait qu'orienter son cheminement.

---

<sup>68</sup> GOWING Lawrence (trad. PETIT Geneviève), *Cézanne, La logique des sensations organisées*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>69</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>70</sup> « Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre. Il faut apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra ». *Idem*, p. 77.

<sup>71</sup> GOWING Lawrence (trad. PETIT Geneviève), *Cézanne, La logique des sensations organisées*, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>72</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, « Le Doute de Cézanne », *Sens et Non-Sens*, Paris, Nagel, coll. « Pensées », 1948, p. 15.



Fig. 9 : CEZANNE Paul, *Chemin, arbres et murs* (1900)  
crayon et aquarelle, 46,7x31,4cm, Princeton University Art Museum

c. *La méthode Straub-Huillet*

Straub et Huillet aussi s'en sont toujours tenus à une pratique artisanale revendiquée. Tous leurs films sans exceptions sont ce qu'on appelle communément des « adaptations » de textes de diverses natures (romans de Kafka, Pavese ou Vittorini, partitions de musique de Bach ou Schoenberg, pièce de Corneille ou Brecht, poème de Mallarmé, conte de Duras, pamphlet de Bernanos...), nés d'une aspiration à faire jaillir ce qui est à l'œuvre substantiellement dans les œuvres des autres (dans les deux films qui nous intéressent : les mots et les tableaux de Cézanne). Straub disait en 1976 qu'il en était « arrivé à un point où [il] considère que le cinéma n'existe pas et qu'il n'est pas intéressant. Il n'existe pas en soi, il n'est pas un langage. Le cinéma est un instrument d'analyse et c'est tout. »<sup>73</sup>. Un instrument capable d'enregistrer quelque chose de l'ordre de la palpitation d'un texte, d'une partition ou d'un tableau afin de le présenter à qui veut bien prêter son œil et son oreille. Straub suggérait aussi qu'on fasse la

---

<sup>73</sup> PHILIPPE Claude-Jean, *Le Cinéma des cinéastes*, France Culture, le 14 mars 1976, URL = <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/jean-marie-straub-le-cinema-n-existe-pas-en-soi-il-n-est-pas-un-langage-il-est-un-instrument-d-analyse-et-c-est-tout-il-ne-doit-pas-devenir-une-fin-en-soi-6732500> , consulté le 10/05/2025 à 19:50.

promotion de leurs films en disant qu'il s'agit d'une présentation du texte *Conversation en Sicile* écrit par Elio Vittorini (pour l'exemple de *Sicilia !*, 1999), et que leurs noms à elle et lui, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, soient éventuellement ajoutés en petit pour indiquer qui présente, mais qu'ils étaient secondaires par rapport à l'œuvre présentée, comme si leur travail de cinéaste ne visait qu'à transmettre, avec ardeur et précision, le travail d'un autre.

Cette façon de travailler indique déjà que la méthode à adopter consiste à se plier aux exigences du matériau choisi (le texte étant toujours pensé comme matériel, ayant sa substance et sa physique propres, ainsi que la fonction matricielle du *mater*). Nous reviendrons sur l'une d'elles, qui nous préoccupe tout particulièrement, à savoir filmer un tableau. Mais il est évident qu'un tableau ne se filme pas de la même façon qu'un opéra ou un roman ; ce ne sont pas les mêmes questions de mise en scène qui sont posées. C'est pourquoi il convient de faire justice à la très grande variété des choix méthodiques opérés par le couple de cinéastes. On trouve, tout au long de leur œuvre, des films de durées très diverses (de 7 minutes à plus de 2h), certains composés presque exclusivement de plans fixes, d'autres truffés de panoramiques, des comédiens allant du professionnel de l'improvisation théâtrale au paysan sicilien analphabète, un éventail particulièrement large de rythmes dans la diction, de la couleur, du noir et blanc, des tournages en intérieur ou en plein air, du français, de l'allemand et de l'italien... Et Straub, d'ailleurs, se méfiait de l'idée d'une méthode générale ; il préférait parler de la méthode retenue pour tel ou tel film, souvent en contradiction volontaire avec le film précédent, et toujours dans une recherche d'adéquation la plus parfaite à son sujet.

On peut pourtant y voir quelques constantes qui, si l'on s'en tient à la définition que nous avons donnée de la méthode, ne limitent pas pour autant les singularités de chaque film mais permettent au contraire de les voir s'épanouir. L'une d'elles tient au travail d'apprentissage d'un texte. Entre 2010 et 2011, la chercheuse en anthropologie et sociologie de l'art Barbara Olszewska a suivi Jean-Marie Straub et son équipe<sup>74</sup> tout au long de la préparation puis du tournage de deux court-métrages : *L'Inconsolable* (2011), nouvelle transposition des *Dialogues avec Lenco* (1947) de Cesare Pavese, qui fût d'abord jouée au théâtre, et *Un Héritier* (2011), d'après le roman *Au service de l'Allemagne* écrit par Maurice Barrès en 1903. Munie d'une petite caméra vidéo, elle a enregistré des dizaines d'heures de *rush*, qu'elle avait intégralement partagées sur sa chaîne YouTube personnelle en 2017 et 2018, avant d'en supprimer la plupart pour ne laisser à la vue des internautes

---

<sup>74</sup> Danièle Huillet étant décédée en 2006, Straub a continué à faire des films sans elle, principalement des court-métrages, jusqu'en 2020, deux ans avant sa propre mort.

que quelques fragments significatifs<sup>75</sup>. On peut y voir, par exemple, une heure de répétitions entre l'acteur Joseph Rottner et Straub, dans la pièce principale de son appartement parisien ; le cinéaste est installé à son bureau, près de la fenêtre et face au mur<sup>76</sup>, tandis que le jeune homme se trouve assis à la table du salon, son texte devant lui. Ils travaillent à partir de lectures, s'arrêtant pour marquer une intonation, un rythme, une rupture, faire résonner un mot ou au contraire le ravalier ; « il faut mettre toute l'attention [ou la tension], le poids, il faut que ça tire en avant sur le mot *conspiration* », indique par exemple Straub après que Joseph Rottner a buté sur la phrase « nous avons grandi dans une atmosphère de conspiration »<sup>77</sup>. La vidéo dure une heure, mais la séance s'est étalée sur une journée complète (comprenant pauses et interruptions, comme lorsque le chat vomit sur les chaussures du comédien), et l'apprentissage des neuf pages du texte a demandé plusieurs semaines.

Les archives « brutes » jadis consultables sur la plateforme fournissaient un extraordinaire *making-off* au travail de Straub avec son acteur, dont on pouvait suivre de près l'évolution ; comment le texte rencontre la voix et le corps de Joseph Rottner, comment il s'incorpore progressivement jusqu'à trouver sa forme, avant de retentir enfin autour du mont Saint-Odile, où sera tourné le film. Barbara Olszewska en a d'ailleurs tiré un article, dans lequel elle note, en anthropologue, les différentes étapes du parcours d'apprentissage : « On découvre que ce qui est visé ici, ce n'est pas tant la lecture attendue ou correcte, qu'un travail de répétition devant permettre de découvrir de nouvelles formes de variation vocale. [...] On peut ainsi observer que la signification des termes n'est pas d'emblée constituée : elle est visée, puis stabilisée comme le résultat d'une enquête. »<sup>78</sup>. Il est donc à nouveau question de la méthode entendue comme un arpentage du territoire, en l'occurrence celui du texte conjointement à celui de la voix et du corps de l'acteur qui, à la manière des rapports de tons sur une toile de Cézanne, s'organisent en gradations par touches. Julie Koltaï, qui prête sa voix au peintre dans *Une Visite au Louvre*, raconte d'ailleurs qu'elle avait l'impression d'effectuer des modulations. Et Danièle Huillet lui disait « Ne vous occupez pas du sens, quand vous aurez le rythme,

---

<sup>75</sup> La chaîne YouTube de Barbara Olszewska : <https://www.youtube.com/@DERENSKAIA/videos> (consulté le 16/03/2025 à 16:17).

<sup>76</sup> On peut d'ailleurs distinguer sur le mur une reproduction de *La Maison au mur fendu* (1894) de Cézanne, ainsi que la célèbre photographie du peintre sortant de son atelier une chaise à la main.

<sup>77</sup> URL = <https://youtu.be/I6B8Ofok02E?si=oQNEpEgZjSBjt7Mp&t=2846> (consulté le 16/03/2025 à 16:39).

<sup>78</sup> OLSZEWSKA Barbara, « Du texte à l'image ou comment la littérature s'incarne dans le cinéma de Straub », 03/09/2024, URL = <https://barbara2olszewska.com/2024/10/03/du-texte-a-limage-ou-comment-la-litterature-sincarne-dans-le-cinema-de-straub/>, consulté le 16/03/2025 à 15:57.

bon dieu, vous aurez le sens !»<sup>79</sup>, ce qui rejoint la façon dont Cézanne trouvait les contours et les formes à partir de la couleur plutôt que par un dessin préalable.

Ce travail sur le texte étudié par Barbara Olszewska, qui se fait à table, sur plusieurs semaines, en amont du tournage, peut donc être considéré comme une constante de la méthode straubienne. Elle a été employée presque chaque fois qu'il y avait un texte à apprendre, avec des acteurs professionnels ou des « récitants » amateurs, y compris pour du théâtre (*Othon*, 1971, *Antigone*, 1991...) ou de la voix *off* (comme c'est le cas pour les deux films cézanniens). Une exception notable : *Fortini/Cani* (1976), où l'écrivain italien Franco Fortini lit des extraits d'un livre qu'il a lui-même écrit, *Les Chiens du Sinaï* (*I Cani del Sinai*, 1967), sans avoir travaillé sa lecture à l'avance car, justifie Danièle Huillet dans une lettre à son opérateur Renato Berta, « nous avons fait des essais de lecture avec lui, et il est beaucoup trop conscient et... doué. Nous risquerions, à travailler avant comme nous avons fait avec les acteurs de *Lezioni di Storia*, de tuer l'émotion ; et les surprises ; et puis, son texte ne s'y prête pas. [...] C'est une autre méthode. »<sup>80</sup> Une exception qui confirme la règle, donc, y compris celle du caractère adaptatif de la méthode.

Le cheminement de Cézanne comme celui de Straub et Huillet s'est donc structuré selon l'idée qu'« il faut être ouvrier dans son art » et « savoir de bonne heure sa méthode de réalisation » mais aussi qu'« on n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature »<sup>81</sup>. Leur pratique, bien que protéiforme et disponible aux variations, s'est aussi constituée autour de ce qu'il faut bien appeler une *théorie* de leur art respectif. C'est du côté de celle-ci que nous allons jeter un œil à présent.

---

<sup>79</sup> ERMAKOFF Catherine, « Respirez, tenez-vous droite et commencez. Entretien avec Julie Koltai », *Vertigo* n°26, février 2004, p. 65.

<sup>80</sup> HUILLET Danièle & STRAUB Jean-Marie, *Écrits*, Paris, Independencia Editions, 2012, p. 164.

<sup>81</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 77 et p. 79.



### I. 1. B. Une pratique de la théorie

Cezanne, tout en se méfiant infiniment de ce qu'il appelait « littérature » – les mots, les concepts... –, a aussi pensé à voix haute, de cette voix que l'on entend dans les deux films de Straub et Huillet, ventriloquée par Danièle Huillet elle-même puis par Julie Koltai. Les cinéastes comme le peintre (et *par* le peintre) ont succombé à la tentation de dire avec des mots leur méthode, et consacré de l'énergie à théoriser une pratique, y compris quand celle-ci franchit les limites exclusives de la théorie. D'où une oscillation de la méfiance à l'attrait, du rejet des « causeries sur l'art » aux lettres et entretiens multiples, écrites par Cezanne et donnés par Straub et Huillet, où se noue le lien retors, tressé d'ambivalences, entre pratique et théorie.

Lors de son premier cours sur la peinture, Deleuze remarque avec une pointe de malice que Cezanne « était très cultivé, [...], il jouait un rôle étonnant de paysan, de bouseux, alors qu'il savait, lisait beaucoup. Les peintres font toujours semblant de n'avoir rien vu, de ne rien savoir. Je crois qu'ils lisent beaucoup la nuit. »<sup>82</sup> Gasquet, de son côté, met l'accent sur sa mémoire « inouïe » : « il regardait, il lisait très lentement, presque douloureusement ; mais la date, le morceau du monde qu'il arrachait à la terre ou au livre, il les emportait, gravés, enfouis en lui, sans que rien désormais les en pût déraciner. »<sup>83</sup> Le poète aixois raconte aussi comment le vieux peintre, « avec une voix étrange d'écolier et de prêtre », récitait dans sa barbe des vers de Virgile ou de Baudelaire, dont il connaissait par cœur l'intégralité des *Fleurs du Mal*<sup>84</sup>. Il note également sa grande érudition en matière d'histoire de la peinture, qui l'étonne d'autant plus que Cezanne n'a presque pas voyagé hors de la Provence et de Paris ; il savait beaucoup de choses des musées italiens ou flamands sans jamais y avoir mis les pieds. Quant au Louvre, il le fréquentait assidûment à chacun de ses séjours parisiens et en avait une connaissance minutieuse.

Danièle Huillet, de son côté, se souvient à la syllabe près de l'ensemble des textes qui ont servi de matière à ses films, de la pièce complète de Corneille (*Othon*) aux opéras de Schoenberg (*Moïse et Aaron* et *Du jour au lendemain*) en passant par le roman inachevé de Kafka (*Amerika* ou *Le Disparu*) ou la tragédie de Hölderlin (*La Mort d'Empédocle*), et nombre d'autres encore. Lorsque Straub, qui prétend lui aussi les

---

<sup>82</sup> DELEUZE Gilles (prep. LAPOUJADE Gilles), *Sur la peinture*, Paris, Editions de Minuit, 2023, p. 25.

<sup>83</sup> GASQUET Joachim, *Cézanne*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2012 (1921), pp. 32-33.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 43.

connaître par cœur, fait une légère erreur en récitant l'un d'eux en interview, elle l'interrompt pour le corriger aussitôt. Et Straub lui-même, comme Cezanne, s'en réfère souvent à des citations qui semblent avoir élu domicile en son esprit, prêtes à bondir en toute circonstance, et que l'on entend revenir au fil des entretiens (de La Fontaine : « La chétive pécore enfla tant et si bien qu'elle creva ! », Péguy : « La révolution, c'est aussi remettre en place des choses très anciennes mais oubliées », ou encore Cocteau : « Ce qu'on te reproche, cultive-le, c'est toi-même », pour ne (re)citer que ces trois-là parmi les plus récurrentes).

Ceci dénote peut-être des facultés exceptionnelles ou une sensibilité particulièrement fine, mais aussi une proximité de tempérament entre Cezanne, Straub et Huillet, et surtout une approche commune de ce qui constitue une culture, telle que nous l'évoquions en introduction. Ce qui importe, pour eux, n'est pas tant l'érudition qu'une forme d'incorporation précise, dense et durable ; la culture, c'est ce qui reste et tient au corps. Straub a souvent raconté sa rencontre avec un paysan de Ligurie qui savait par cœur *La Divine Comédie* de Dante, le posant comme un modèle de ce qu'est la culture à ses yeux : « Ce monsieur-là, il avait de quoi établir des rapports ; il n'avait pas besoin d'avoir lu Corneille en italien – qui n'existe pas – ; il savait par cœur *La Divine Comédie*, les trois livres – c'est sa culture. »<sup>85</sup> En affirmant que Corneille en italien « n'existe pas », il pose aussi sa méfiance très vive à l'égard de la traduction ; selon Straub, on ne peut avoir lu un auteur que dans sa langue originale, « il vaut mieux avoir la modestie de la langue... de la maison dans laquelle on est né... On ne peut pas lire Marx en français, Dante en français, Engels en français, Brecht en français, Mallarmé en allemand, Hölderlin en italien... ça n'existe pas ça. »<sup>86</sup> Là encore, l'exigence peut sembler grande (en sachant qu'il se l'applique à lui-même, puisqu'il estime de ne pas avoir lu Dostoïevski ou Graham Green dont il a « dévoré » les traductions françaises à l'adolescence<sup>87</sup>), mais elle tient précisément à une modestie toute paysanne, l'humilité de reconnaître ses limites en même temps que la puissance de ce qu'il est possible de faire à l'intérieur de ces limites. Le « cultivé » entendu dans le sens courant, monstre d'érudition dont le savoir littéraire ou scientifique atteint une ampleur qui force la révérence, participe de la logique expansionniste de la classe dominante (qui, d'ailleurs, n'a jamais manqué de classer les registres culturels en fonction de ce qu'elle juge légitime). Straub

---

<sup>85</sup> PHILIPPE Claude-Jean, *Le Cinéma des cinéastes*, France Culture, le 07 octobre 1984, URL = [https://www.youtube.com/watch?v=57Hk0tZmZXc&ab\\_channel=Thiago](https://www.youtube.com/watch?v=57Hk0tZmZXc&ab_channel=Thiago) (4min48-5min04), consulté le 18/05/2025 à 12:23.

<sup>86</sup> *Idem* (4min20 à 4min45).

<sup>87</sup> VILLAIN Dominique, « Jean-Marie Straub : Inventer un autre monde » in *Faire des films : entretiens*, op. cit., p. 370.

lui oppose une culture par enracinement – dans la langue, dans la mémoire –, comme on cultive ses pommes de terre sur une même parcelle au fil des saisons.

Si Cézanne se sentait si mal à l'aise à l'école ou dans les salons, c'est aussi probablement parce qu'il y trouvait une relation au savoir dénuée de ce ferment à la fois charnel et tellurique duquel émerge une expérience, puis une culture. « S'il apercevait au monde sensuel des correspondances spirituelles, c'est par le monde sensuel seul qu'elles se révélaient à lui, et c'est toujours à lui qu'elles le ramenaient » écrivait Élie Faure, qui a consacré quelques pages de son *Cézanne* aux liens qu'entretenait le peintre avec la théorie<sup>88</sup>. « C'était un théoricien de son art, comme presque tous les artistes d'hier et d'aujourd'hui qui, parvenus à l'extrémité de l'analyse, demandent à leur raison, au milieu du désarroi de leurs sens, de reconcentrer en eux les éléments épars de la création plastique dont les maîtres leur avaient appris l'unité. »<sup>89</sup> Autrement dit, Cézanne ne place pas d'un côté sa pratique et de l'autre sa théorie ; elles sont intriquées et ne cessent de se verser l'une dans l'autre. Et si nous avons fait cet écart par la question de la culture, c'est parce que la formulation théorique de Cézanne ou de Straub et Huillet, quand elle advient, s'éprouve dans cette conception enracinée de ce qu'est une culture.

Platon, déjà, distinguait la seule *epistémé* (entendu comme un éventail des savoirs) de ce qu'il appelait la connaissance vraie d'une chose. Celle-ci passe par l'*epistémé*, en tant qu'elle réside dans l'âme de celui qui cherche à connaître, mais aussi par le nom, la définition et l'image, qui trouvent leur source dans des conventions communes qui lui sont indépendantes, tout en demeurant hétérogène à la chose (les mots, les verbes ou le dessin qu'on trace sont des signes étrangers à la nature même du cercle, dit Platon). Ces éléments-là, considérés séparément, ne permettent pas d'atteindre à la connaissance vraie d'une chose ; c'est seulement pris ensemble dans un mouvement de frottement (*tribê*), de va-et-vient constant entre ces quatre éléments, qu'on s'approche de la chose en elle-même. Connaître naît donc d'un geste, et plus exactement de l'exercice en acte de ce geste ; la connaissance est une pratique. Et, ajoute Platon, « c'est pourquoi tout homme sérieux se gardera bien de traiter par écrit des questions sérieuses »<sup>90</sup> ; ce que Michel Foucault, dans son cours sur la *parrésia* au Collège de France, interprète non pas comme l'opposition qu'on prête généralement à Socrate entre l'écrit et la parole, mais comme un « refus d'une connaissance qui passerait par *onoma* (le mot) et *logos* (la définition, le jeu des substantifs et des verbes, etc.) ». Ce rejet platonicien de l'écriture, à la lumière de sa théorie de la connaissance vraie, « se fait au nom de quelque chose de positif, qui n'est

---

<sup>88</sup> FAURE Elie, *Cézanne*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>89</sup> *Idem*, pp. 61-62.

<sup>90</sup> PLATON (trad. SOUILHE Joseph), *Lettres*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 54.

donc pas le *logos* lui-même (rejeté comme l'écriture et avant même l'écriture), mais au nom du *tribé*, au nom de l'exercice, au nom du travail, au nom d'un certain mode de rapport laborieux de soi à soi. »<sup>91</sup>

C'est à l'intérieur de ce *tribé*, cette friction au travail, qu'il faut comprendre les accès théoriques de Cézanne ; ses paroles ne fondent pas sa peinture ni ne la synthétisent, pas plus qu'elles ne s'opposent absolument à l'acte de peindre ; elles sont déjà une pratique, et participent en cela à sa découverte du monde en peinture. Quand il dit à Gasquet « Pas de théories ! Des œuvres... Les théories perdent les hommes. Il faut avoir une sacrée sève, une vitalité inépuisable pour leur résister. »<sup>92</sup>, on doit entendre, comme chez Platon, du soupçon teinté de mépris à l'égard du *logos*, mais aussi le mouvement à l'œuvre par lequel il résiste déjà à sa propre parole, la désœuvre en l'écartant radicalement de sa pratique de peintre, et par cet écart même, ce geste de fracture, il opère le *tribé* qui lui permet d'atteindre à la connaissance vraie.

Straub et Huillet ont entendu l'énergie, la tension nerveuse avec laquelle Cézanne parle de peinture (la sienne comme celle des autres), d'autant qu'ils partagent avec lui une certaine idée de la mémoire, de la culture et de la connaissance. Iels savent bien, pour l'affirmer avec la même véhémence que le peintre, que c'est l'œuvre qui compte, que tout ce que peuvent en dire leurs auteurs a bien peu d'importance. Straub, quand on lui demande s'il lui arrive d'être critique par rapport à ses films, dit qu'il n'a aucun regret, qu'il est « absolument content de la matière qui existe et qui est née avec ces films » et n'en changerait « absolument rien », mais qu'en revanche il « dynamiterai[t] immédiatement [tous ses propos], y compris ceux [qu'il est] en train de tenir »<sup>93</sup>. Il dit ceci pourtant au cours d'un entretien, qu'il continue de mener après l'avoir renié, tout comme Cézanne ne cesse pas momentanément de théoriser après avoir excommunié la théorie ; c'est parce qu'il sent bien que, entre la théorie qu'il formule et qui l'éloigne nécessairement de l'œuvre, et ce *quelque chose* en l'œuvre qui ne peut pas se dire (car il pense par lui-même en cinéma ou en peinture), se dégage un espace de frottement ; une résistance est au travail non pas dans ce qu'il dit mais dans le rapport mouvementé entre l'indicible à l'œuvre et le dire théorique. Ce rapport est l'un des cœurs battants des deux films cézanniens, se déclinant sous diverses modalités (à commencer par la tension proprement cinématographique entre le son – où s'entendent les paroles de Cézanne – et l'image – où se voient les tableaux –) qui donc appellent une méthode singulière.

<sup>91</sup> FOUCAULT Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes Études », 2008 (1983), p. 235.

<sup>92</sup> GASQUET Joachim, *Cézanne*, op. cit., p. 151.

<sup>93</sup> VILLAIN Dominique, « Jean-Marie Straub : Inventer un autre monde » in *Faire des films : entretiens*, op. cit., p. 375.

## I.2. Genèses de *Cézanne* et *Une Visite au Louvre*

Avant d'entrer de plain-pied dans la méthode à l'œuvre, il nous semble nécessaire de revenir sur les projets des deux films cézanniens ; voir d'où ils ont émergés, pourquoi, et dans quelles conditions, nous permettra de mieux comprendre les choix opérés par la suite – d'autant que cette étape préparatoire fait aussi remonter des soucis cézanniens.

### I.2.A. *Cézanne*, film « impossible »

*Cézanne* est né d'une commande. C'est Virginie Herbin, alors productrice au service audiovisuel du musée d'Orsay, qui a contacté Straub et Huillet après les avoir entendus parler de Cézanne à Avignon<sup>94</sup>. Elle préparait pour le musée « huit séries aux objectifs divers mais qui se répartissent, en effet, selon deux grandes catégories. L'une destinée à l'information documentaire liée à l'histoire de l'art ; l'autre, qui est de l'ordre de la création, consiste à rapprocher de la sensibilité contemporaine les œuvres d'un siècle révolu. » explique-t-elle dans un entretien mené puis synthétisé par Thierry Jousse et Dominique Païni en vue d'une parution dans les *Cahiers du cinéma* en avril 1990<sup>95</sup>. C'est pour la seconde catégorie, et plus précisément la série des monographies, que Herbin a proposé le projet d'un film sur Cézanne au couple de cinéastes, afin d'accompagner une exposition qui allait avoir lieu à Paris sur les jeunes années du peintre ; « Cézanne était tellement dans leur tête que l'idée m'a paru évidente ». Straub dépeint la rencontre en ces termes :

« Elle nous a appelés et je lui ai dit :

- « En ce moment nous n'avons pas le temps, on doit aller sur l'Etna, justement pour tourner *Noir Pêché*, et puis nous connaissons très mal les jeunes années de Cézanne. Il faudrait d'abord qu'on voie l'exposition pour savoir ce que l'on peut faire, et j'ai ajouté, mais allez trouver Godard.

- Oh, non, non, on aura de nouveau un film de Godard, et ce n'est pas un film de Godard que l'on veut mais un film sur Cézanne.

---

<sup>94</sup> Probablement dans le cadre du festival d'Avignon de juillet 1987, au cours duquel Straub et Huillet, invités à présenter des films, ont choisi de montrer ceux d'Erich von Stroheim. Plusieurs de leurs interventions autour de cette « carte blanche » font état d'une parenté entre le cinéaste viennois et le peintre d'Aix sur les questions de matérialité et de réalisme (auxquelles nous reviendrons).

<sup>95</sup> JOUSSE Thierry & PAÏNI Dominique, « Cézanne à Orsay, entretien avec Virginie Herbin », art. cit., p.53.

- Allez trouver Rivette.
- Mais il ne répond jamais au téléphone.
- Sonnez deux fois, raccrochez et ensuite recommencez.
- J'ai essayé mais ça ne marche pas.
- Mais alors, allez trouver Luc Moullet.
- Qui qu'est ça ?"

[...]

Six mois plus tard elle a rappelé :

- "Alors, vous avez fini votre film ?
  - Oui, mais je ne connais toujours pas les jeunes années de Cézanne...
  - Ah, mais ça ne fait rien ! On a renoncé, vous pouvez faire ce que vous voulez ; on pense que vous êtes tous les deux les personnes qui conviennent pour faire un film sur Cézanne."
- Alors, on a eu l'idée de ce film-là :
- "Voilà ce qu'on pourrait faire.
  - Bon, faites-le." »<sup>96</sup>

La version de la productrice est légèrement différente, et nous semble intéressante en ce qu'elle prétend que la première réaction fût un refus bougon de Straub au prétexte qu'il était « impossible de faire un film sur la peinture ». Ne nous y trompons pas : cet impossible ne relève pas d'une croyance en l'autonomie des arts, qui traceraient leur chemin chacun de son côté sans le soutien des autres. Straub est arrivé au cinéma par le projet de filmer la musique de Bach, qu'il avait proposé à Bresson en 1954 avant que celui-ci ne lui réponde que c'était à lui seul, Straub, de réaliser ce film. C'est grâce à sa rencontre avec Danièle Huillet, et à une longue persévérance que *Chronique d'Anna Magdalena Bach* a pu voir enfin le jour quatorze ans plus tard, en 1968. Un film entièrement dévoué à faire entendre la musique de Bach, donc, comme plus tard les partitions de Schoenberg seront portées à l'écran (*Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg, 1972, Moïse et Aaron, 1975, puis Du jour au lendemain* en 1996). Si l'impossible d'un film sur la peinture ne s'est jamais présenté ainsi pour la musique, c'est peut-être précisément car le cinéma a ce pouvoir de *faire entendre*, d'enregistrer le son – d'un texte ou d'une partition – de telle façon qu'il est prélevé à la coulée du temps, et n'est pas davantage transformé qu'il ne l'est pour un disque (les enregistrements de leurs films musicaux ont d'ailleurs donné lieu à des vinyles après les projections en salles). À la sortie de la *Chronique*, nombre de spectateurs

<sup>96</sup> RAYMOND Jean-Louis (dir.), *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Le Mans, École Nat. Sup. des Beaux Arts du Mans, Édition augmentée de 2008, p. 33.

et même de mélomanes ont déclaré n'avoir jamais entendue la musique de Bach jouée ainsi, au point de populariser l'interprétation de Gustav Leonhardt (chef d'orchestre déguisé en Jean-Sébastien dans le film), dont la réputation était cantonnée jusqu'alors à des cercles restreints aux Pays-Bas et en Allemagne. De même que la diction d'*Othon* a beaucoup perturbé, y compris – et peut-être avant tout – les plus fervents des cornéliens. Le texte y était restitué, par voie orale, à l'issue d'un travail patient et laborieux qui, paradoxalement, le rendait d'autant plus fuyant qu'il semblait nu.<sup>97</sup>

Tandis que la peinture, en revanche, est déjà là, exposée dans les musées, se donnant à voir d'elle même sur le temps long ; le cinéma, s'approchant d'elle, court le risque de la réduire à une donnée duplicable, abstraite à son espace et à sa profondeur. La question se pose de la reproductibilité technique de la musique, contre l'éphémérité pure d'un concert en direct ; de toute évidence il y a perte et altération, mais quelque chose de la matière sonore peut être préservé par l'appareil enregistreur, et ce qui reste, si ce n'est plus la même chose, demeure de la musique. Est-ce encore de la peinture que l'on trouve dans un catalogue de reproductions (fût-il d'excellente qualité) ou lorsqu'on filme un tableau ? Il semble que ce soit la question à laquelle Straub a d'abord répondu « impossible », avant que cet impossible ne l'intéresse comme point de départ d'un film, en tant qu'il pose une résistance à laquelle s'affronter.

Virginie Herbin raconte aussi avoir insisté auprès des cinéastes, les rappelant plusieurs fois, « et, au terme de cette série de coups de téléphone, ils m'ont dit qu'ils étaient sur le projet depuis trois semaines. »<sup>98</sup> Il est probable que leur élan ait émergé dès lors qu'ils ont entrevu la possibilité de confronter les tableaux du peintre aux propos rapportés par Joachim Gasquet dans son *Cézanne* ; sans doute leur fallait-il un texte pour admettre l'idée qu'un film était possible. Le premier scénario envoyé, que le musée d'Orsay a validé, plaçait côte à côte les « conversations » et le choix des tableaux à montrer, selon la productrice. On ne trouve plus trace de ce scénario aujourd'hui, mais il apparaît, à la vue du film, que le texte est central : on entend Cézanne parler à travers la voix de Danièle Huillet presque du début à la fin, tandis que les tableaux, en revanche, s'élèvent au petit nombre de dix en 51 minutes, sur une durée globale qui n'atteint que « 26 % de l'ensemble : *on ne voit des tableaux de Cézanne que pendant un quart de la durée de ce*

---

<sup>97</sup> À propos des perturbations provoquées par *Othon*, Benoît Turquety écrit que « Cette manière d'étranger la diction sera comprise parfois comme une atteinte d'un côté – le conservateur – au texte cornélien, de l'autre – une certaine gauche – à l'accessibilité, d'où un double élitisme. », in TURQUETY Benoît, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, objectivistes en cinéma*, op. cit., p. 26.

<sup>98</sup> JOUSSE Thierry & PAÏNI Dominique, « Cézanne à Orsay, entretien avec Virginie Herbin », art. cit., p. 53.

*film.* », selon les calculs méticuleux Benoît Turquety<sup>99</sup>. Le chercheur relève aussi que neuf de ces dix tableaux apparaissent seulement dans le dernier tiers du film (à partir de 35min10 dans notre version<sup>100</sup>), et le générique nous apprend qu'ils sont issus de huit musées différents<sup>101</sup>. La proposition d'« un film sur la peinture » a donc été largement subvertie par Straub et Huillet – du moins aux yeux du musée d'Orsay, qui a finalement refusé le film, après en avoir financé une partie.

Virginie Herbin attribue ce refus à ce qu'elle appelle « un retrait par rapport à la forme » de la part du musée, qui « attend que les films soient du journalisme culturel mais ne se pose pas la question du médium ou de l'écriture du cinéma. [...] On attend d'un film qu'il soit une sorte de décalque d'une conférence ou d'un texte de catalogue. ». Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'elle a essuyé un tel refus, puisque deux autres projets de la série qu'elle a produite ont également « eu des problèmes avec le musée » pour des raisons qu'elle estime similaires<sup>102</sup>. Straub, plus offensif, décrit une projection durant laquelle « la directrice et [une] demi-douzaine de conservateurs [ont] bavardé [...] et n'ont même pas regardé l'écran puisqu'ils étaient tournés les uns vers les autres : ce n'était pas un film didactique mais un film d'auteur. »<sup>103</sup>. C'est de cette phrase que part Benoît Turquety, dans son article, pour nuancer ce dualisme apparent entre, d'un côté, un film qui tirerait sa force esthétique d'une « écriture du cinéma » ou d'un point de vue d'auteur, et de l'autre des attendus de didactisme propres au « journalisme culturel ». Selon lui, le parti-pris de Straub et Huillet est précisément d'accuser un « recul » vis-à-vis de son sujet, de le considérer avec « distance », « respect » et « objectivité ».

« D'une certaine manière, le film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub n'a sa place dans aucune des deux catégories énoncées par Virginie Herbin : ni du côté de l'histoire

---

<sup>99</sup> TURQUETY Benoît, « Travail du peintre, travail du cinéma : Cézanne, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », art. cit., p. 216.

<sup>100</sup> Nous ne pouvons réutiliser les *timecodes* de Benoît Turquety dans la mesure où ils sont issus d'une version DVD, au défilement de 25 images par secondes pour une durée globale de 48 minutes et 20 secondes. Tandis que le fichier du film en notre possession provient d'une restauration par la société américaine Grasshopper Films, à 24 images par seconde, pour 50 minutes et 46 secondes totales. Il ne s'agit pas de deux versions du montage, comme pour *Une Visite au Louvre*, mais bien seulement d'une différence technique d'une copie à l'autre.

<sup>101</sup> La National Gallery, les Courtauld Institute Galleries et la Tate Gallery à Londres (Angleterre), la National Gallery of Scotland d'Édimbourg (Écosse), le Kunstmuseum de Bâle (Suisse), le Petit Palais, le Cabinet des dessins du Musée du Louvre et enfin le Musée d'Orsay à Paris.

<sup>102</sup> JOUSSE Thierry & PAÏNI Dominique, « Cézanne à Orsay, entretien avec Virginie Herbin », art. cit., p. 53.

<sup>103</sup> RAYMOND Jean-Louis (dir.), *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, op. cit., pp. 33-34.

de l'art (on ne nous donne aucune date, aucun titre de tableau, aucune information factuelle sur les œuvres), ni de la création (au sens auteuriste-subjectiviste du terme). »<sup>104</sup>

Ce constat lui permet d'analyser positivement – et non selon l'idée d'une absence de point de vue ou d'un déficit formel – « l'écart du film de Huillet et Straub avec certaines pratiques "dominantes" ». Il prend l'exemple de *La Violence du motif* (Alain Jaubert, 1995), un documentaire vidéo sur la peinture de Cézanne dont le parcours de production par le musée d'Orsay s'est conduit sans embûches, et « qui connut des diffusions télévisées sur Arte à des heures de grande écoute, et des éditions DVD en coffret », pour noter qu'on y montre plus de cinquante tableaux en 30 minutes, eux-mêmes sans cesse « fragmentés par divers effets graphiques » (zooms, recadrages, surimpressions, effacements, etc.), et que le commentaire abondant indique ce qu'il faut retenir ou regarder comme lors d'une visite guidée. Tous ces effets, dont on peut prétendre sans risque de se tromper qu'ils correspondent aux conventions normatives d'une vidéo de musée, n'ont rien du « retrait par rapport à la forme » déploré par Herbin ; ils témoignent au contraire d'une expertise ostentatoire et d'une mainmise virant à l'excès. De toute évidence « la question du médium » est posée par la vidéo de Jaubert, mais elle l'est en des termes qui ne sont pas ceux de Straub et Huillet, et contre lesquels, précisément, leur film est érigé. Si le musée d'Orsay, en tant qu'institution, se porte garant des pratiques et des conventions instituées, il semble logique de le voir répudier un film qui s'est construit en opposition à celles-ci<sup>105</sup>.

Bien qu'ayant perdu le soutien de son commanditaire, *Cézanne* a été coproduit par La Sept (ancien nom d'Arte) ainsi que par Diagonale, la maison de production fondée par Paul Vecchiali en 1976 (qui figurait déjà au générique d'*En rachâchant*, court-métrage réalisé par Straub et Huillet en 1982). Le film a coûté 900 000 francs. Il a été diffusé à la télévision sur La Sept, puis est sorti en salle le 3 avril 1990.

---

<sup>104</sup> TURQUETY Benoît, « Travail du peintre, travail du cinéma : Cézanne, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », art. cit., p. 214.

<sup>105</sup> Nous supposons que les velléités artistiques de Virginie Herbin s'y sentaient peu à l'aise, puisqu'elle a quitté le service audiovisuel peu après la réalisation de *Cézanne*, le troisième de ses projets pour lequel elle a lutté en vain en deux ans, avant de devenir plasticienne indépendante. Straub prétend d'ailleurs, dans l'entretien déjà cité, qu'elle a été poussée vers la sortie par la direction du musée.



## I. 2. B. Une Visite au Louvre : film contre, double film

Douze ans plus tard, Straub et Huillet proposent au Louvre et à Arte, cette fois de leur propre initiative, le projet d'un nouveau film à partir du livre de Gasquet<sup>106</sup>. *Cézanne* (le film) se fondait sur « Le motif », le premier chapitre de la partie du livre consacrée aux propos rapportés de Cézanne (« Ce qu'il m'a dit »), tandis que *Je suis Cézanne* donnerait à en entendre le deuxième chapitre, intitulé « Le Louvre ». Il s'agirait, non plus de la peinture de Cézanne, mais de celle des autres, les « tableaux de maître » que le peintre aixois venait voir lors de chacun de ses séjours parisiens, et qu'il a commenté auprès du jeune Gasquet lors d'une visite ensemble vers la fin de sa vie. Un film tourné intégralement à Paris, donc<sup>107</sup>, par opposition aux allers-retours à travers l'Europe, dans trois pays et huit musées, qu'a exigé le tournage de *Cézanne*. Un film au plus près des tableaux, aussi, contre l'éclatement des régimes d'image et l'avènement progressif de la peinture dans l'adaptation précédente.

On en revient au caractère mouvant et adaptatif de la méthode, ainsi qu'à cette idée toute straubienne selon laquelle chaque film se construit contre le précédent – ce *contre*, comme geste d'obstruction (plus que d'insurrection), est le ferment du travail de Straub et Huillet. Non pas exactement comme Godard, qui rêvait qu'on inscrive sur sa tombe l'épithète « au contraire », faisant de la contradiction une modalité d'existence ; chez Straub et Huillet il ne s'agit pas de renverser les données mais d'entrer en opposition, de *résister*, ce qui nécessite une forme de droiture intransigeante – le mouvement d'un corps qui se dresse –, qui puise toute sa vitalité dans la friction, le *tribé* dont il était question précédemment, s'appliquant y compris à leur propre pratique : un film naît d'un texte qui « résiste », les plans se heurtent les uns aux autres dans un refus du fondu enchaîné, le son parfois vient contrarier l'image, et Jean-Marie contrarie Danièle, comme le montre exemplairement Pedro Costa dans *Où gît votre sourire enfoui ?*, où il a su capter l'énergie et la fécondité de cette résistance à l'œuvre, comment elle fait méthode, se creuse jusque dans les rapports humains entre les deux cinéastes, pour accoucher *in fine* d'un film non pas déstructurant mais concentré, ouvert et tendu vers la vie.

La commission d'Arte France Cinéma, sollicitée pour co-produire le projet de *Je suis Cézanne*, semble ne pas y avoir perçu cette forme paradoxale de générosité, mais

<sup>106</sup> Entre temps, iels ont réalisé cinq long-métrages, en italien et en allemand, ainsi qu'un court en français sur une proposition d'Arte, *Lothringen !* (1994).

<sup>107</sup> Mais pas seulement au Louvre, puisque trois des tableaux dont parle Cézanne ont été déplacés à Orsay (*La Source* d'Ingres, et *Le Combat de cerfs* et *L'enterrement* de Courbet), et *Les Aigles* de David se trouve dorénavant à Versailles.

simplement une austérité arrogante. Grâce à la revue *Décadrages*, qui a reproduit dans ses pages, en 2003, des documents officiels envoyés par le Louvre et surtout par Arte à Straub et Huillet en réponse à leur demande de financements (comprenant « la réponse du Louvre concernant la demande de co-production (page 139) ; la réponse d'Arte France Cinéma (page 140) ; la fiche de lecture d'Arte : lettre de réponse ; présentation succincte ; évaluation plus développée (pages 141 à 145) ; la présentation faite par Straub-Huillet de leur projet (pages 146 et 147) ; le “scénario” proposé pour Je suis Cézanne (pages 148 à 160) ; le budget global du film (page 161) »<sup>108</sup>), il nous est possible de lire en détail les arguments soulevés pour justifier leur refus. La synthèse de la lecture du scénario par Arte se présente comme ceci :

<b>AVIS</b>	<p>Danièle Huillet et Jean-Marie Straub font leur cinéma, tant bien que mal, depuis de nombreuses années. Ils ont leur public, restreint, mais sans doute constant, puisqu'ils continuent à tourner.</p> <p>Ils ne semblent pas se donner la peine de tendre la main à leurs lecteurs, et c'est très agaçant. Ce qu'ils demandent, c'est une carte blanche sur leur nom seul.</p> <p>À titre purement personnel, cette manière de faire du cinéma que je ne trouve même pas simplement respectueuse, ne m'intéresse pas.</p>
<b>RECOMMANDATION</b>	NON

Puis les « structures et remarques générales », étayées sur deux pages et demi par une rédactrice anonyme, s'ouvrent sur cet aveu « Je ne suis pas sûre d'être la bonne personne pour juger de ce projet. Je n'ai jamais vu un film de Straub et Huillet, – je dois bien avouer que je n'en ai jamais eu la curiosité – et que tout ce que j'ai pu être amenée à lire sur leur cinéma n'a jamais réussi à exciter cette curiosité. »<sup>109</sup>. Il y a donc refus de « cette manière de faire du cinéma » sur la base d'*a priori* ou de lectures périphériques sans la moindre confrontation aux films eux-mêmes. Tout le paradoxe de cette fiche de lecture tient dans ce que la décision de ne pas retenir le projet semble motivée en grande partie par une hostilité vis-à-vis de ce que représente le nom de Straub et Huillet (bien davantage que leur travail), tout en leur reprochant expressément de demander « une carte blanche sur leur nom seul ». Les cinéastes eux-mêmes, du reste, n'ont pas manqué de montrer les crocs dès le départ, avec une brève provocation qui a peut-être contribué à placer la lectrice de la commission d'Arte dans une position de défiance, puisque leur

<sup>108</sup> Sans auteur, « Straub, Huillet et Cézanne », *Décadrages* n°1-2, 2003, p. 138.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 143.

note d'intention commence par :

« Plus jamais un film dans les musées, avions-nous juré ;  
trop de difficultés avec les fonctionnaires culturels,  
trop d'incompréhension pour ce qu'ils sont censés faire aimer,  
la peinture, trop de mépris pour le cinéma. »<sup>110</sup>

Mais on peut lire dans ces lignes, aussi, quelque chose de l'ordre d'une honnêteté qui a le courage de s'exposer, ne jouant pas le jeu des formules arrondies, séductrices, de rigueur dans ce type de demande officielle. Ils ne quémandent rien, ne se font pas passer pour ce qu'ils ne sont pas ; l'exigence frontale de leur travail ne courbe pas l'échine devant les révérences que l'on peut attendre de quelqu'un qui sollicite un soutien financier. Quand la commissionnaire d'Arte leur reproche, par exemple, de ne pas avoir accompagné le scénario de photocopies en couleurs des tableaux commentés, elle croit s'en prendre à une désinvolture de la part des cinéastes, mais s'attaque au contraire à l'un des soucis primordiaux des deux films cézanniens : montrer un tableau (le « donner à voir » comme le demande la commissionnaire) nécessite la plus grande des prudences, et ne peut se faire qu'au gré d'un long travail ; c'est précisément pour parvenir à réaliser ce travail qu'il y a eu une requête auprès d'Arte France Cinéma, mais certainement pas pour capitaliser sur un succès d'auteurs, qui leur ont toujours inspiré une profonde aversion. Straub a des mots très durs à l'égard du cinéma de Fassbinder, par exemple, mais à travers ses films c'est « une certaine bourgeoisie allemande et européenne » qu'il vise, et à qui il reproche d'avoir attribué très vite « des primes à la qualité et des prix qui représentaient trois fois les budgets de son film » au jeune cinéaste allemand, pour en faire « *the right man for the right moment* » à « pressur[er] comme un citron » en l'obligeant à réaliser deux ou trois films par an jusqu'à ce qu'il en meure. « S'il s'est drogué c'est de la faute des gens qui l'ont fabriqué ! On l'a fabriqué et on l'a tué ! Il faut avoir le courage de dire ça » affirme-t-il dans un entretien où on l'interroge sur le cinéma allemand<sup>111</sup>. Nombre de témoignages évoquent un Cézanne lui aussi profondément hostile aux honneurs et à toute forme de mondanité ou d'institutionnalisation entourant la peinture ; Gasquet décrit sa mine honteuse, son attitude tremblante ou rebiffée, et sa hâte manifeste de s'enfuir, lors des salons qui exposaient ses tableaux. Il relate aussi ses réactions de mépris lorsque des amis ont

---

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 146.

<sup>111</sup> Entretien avec Jean-Marie Straub au sujet du cinéma allemand, 19/06/1984, URL = [https://youtu.be/T7B5cxFPe2g?si=3PWhIq\\_hqLTBCKUP](https://youtu.be/T7B5cxFPe2g?si=3PWhIq_hqLTBCKUP), consulté le 12/06/2025 à 18:30.

évoqué l'idée de le décorer ; « il détestait d'une haine presque enfantine tout ce qui portait l'estampille. »<sup>112</sup>. Sous cet aspect – qui touche à l'éthique autant qu'au caractère – Straub et Huillet sont hautement cézanniens.

Le musée du Louvre, de son côté, refuse aussi de coproduire le projet de *Je suis Cézanne*, en louant d'abord, dans sa lettre de réponse, « la qualité des cinéastes, leur réputation », ce qui dénote une fois encore d'une insistance sur le nom des auteurs (cette fois perçu positivement), mais aussi « le traitement proposé et la nature même du sujet »<sup>113</sup>. Il ne donne pourtant pas suite à la demande pour des raisons de restructuration en interne de son service dédié à la production audiovisuelle. Le tournage dans ses murs est accepté, mais ceci sans le moindre soutien ni avantage financier. C'est le CNC, la société Atopic, fondée quelques années auparavant (1998), ainsi que le studio national des Arts contemporains du Fresnoy (lui aussi tout récent puisque son inauguration remonte à 1997), qui ont finalement contribué à ce que Straub et Huillet récoltent les 330 200 francs nécessaires au financement du projet. Le tournage s'est étalé sur trois semaines, faisant suite à des repérages minutieux ainsi qu'aux quarante-cinq jours de répétition du texte avec Julie Koltai, qui prête sa voix à Cézanne (à la place de Michel Piccoli, indisponible) dans ce film qui s'intitulera finalement *Une Visite au Louvre* et sortira en salles le 17 mars 2004.

Le film ne s'étalant que sur une petite cinquantaine de minutes, il défie les normes de l'exploitation traditionnelle (un long-métrage, selon le CNC, doit durer 61 minutes minimum), si bien que les distributeurs ont choisi de coller bout à bout deux versions du montage, de 48 et 47 minutes, et de les projeter à la suite afin que la séance soit d'une durée standard. Straub et Huillet ont accepté, par crainte que le CNC leur demande de rembourser l'aide financière accordée, et sans doute car c'était l'occasion d'un nouvel « attentat contre la reproductibilité de l'œuvre d'art », pour reprendre le titre d'un texte qu'ils ont écrit, daté du 20 août 1987<sup>114</sup>. À ce moment-là, ils venaient de réaliser *La Mort d'Empédocle*, d'après le poème tragique de Hölderlin. Pour ce film, le couple de cinéastes a monté trois versions différentes, non pas pour en varier le découpage, qui demeure strictement identique (« 147 plans se succédant dans le même ordre et également répartis en 7 bobines »), mais afin de faire justice à diverses prises qu'ils jugeaient belles pour un plan similaire, refusant ainsi de n'en choisir qu'une qui serait meilleure que les autres. Il y a donc trois *Mort d'Empédocle*, « plus ou moins ensoleillées, plus ou moins venteuses », à la durée légèrement variable, aussi, « selon ce

---

<sup>112</sup> GASQUET Joachim, *Cézanne, op. cit.*, p. 120.

<sup>113</sup> Sans auteur, « Straub, Huillet et Cézanne », art. cit., p. 139.

<sup>114</sup> HUILLET Danièle & STRAUB Jean-Marie, *Écrits, op. cit.*, p. 111.

qui arrivait ou n'arrivait pas au début et à la fin de la prise aux acteurs et autour des acteurs – dans l'image et autour de l'image, dans le son », et tirée sous liquide ou à sec en fonction du lieu où s'est fait le montage (Hambourg, Saint-Cloud et Rome). Chacune de ces versions a circulé ici ou là selon les besoins de la distribution, si bien qu'un hambourgeois n'a pas vu exactement le même film qu'un berlinois, par exemple<sup>115</sup>. « Nous sommes fiers, écrivent Straub et Huillet, d'avoir commis un attentat contre la reproductibilité de l'œuvre d'art à l'époque de la technique, mais – aussi – un attentat contre l'unicité de l'œuvre d'art. »<sup>116</sup>

La référence à Walter Benjamin est presque explicite, puisque les termes du titre de son essai le plus célèbre sont repris à l'identique (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936), mais on peut y voir aussi la résurgence – ou la macération – d'un rapport à l'œuvre qui existait déjà chez Cézanne. Il est bien connu que le peintre retournait sans cesse à son motif, peignant encore et toujours, chaque fois différemment, quelques pommes dispersées sur la table à manger ou la Montagne Sainte-Victoire. Mais il ne s'agit pas simplement d'un motif décliné sous toutes ses coutures par une large quantité de tableaux ; c'est, nous l'avons vu, une recherche, une lente approche de son objet, mue autant par la soif insatiable d'atteindre la « vérité en peinture » que par une forme d'insatisfaction permanente. Ainsi ne serait-il pas absurde de considérer les nombreuses Sainte-Victoire comme une seule et même œuvre, ou au contraire comme l'éclatement de l'œuvre dans son impossible achèvement ; la prolifération de tableaux comme autant de « prises », « plus ou moins ensoleillées, plus ou moins venteuses », pas moins belles les unes que les autres, qui attendent elles aussi à l'unicité de l'œuvre d'art. La piste est d'autant plus probante que Cézanne, dans les dernières années de sa vie, a multiplié les toiles à l'apparence inachevée, souvent dominées par un blanc parsemé de touches colorées qui ne s'aventurent même plus jusqu'au motif, comme assumant avec clarté leur inaccomplissement fondamental.

À la suite de *La Mort d'Empédocle*, Straub et Huillet ont régulièrement décuplé leurs films en plusieurs versions. La voix de *Cézanne* a également été enregistrée en allemand, pour un montage qui gagne dix minutes par rapport à la version française (61

---

<sup>115</sup> Godard s'en amuse dans *Hélas pour moi* (1993), où un personnage regarde attentivement un film de Straub et Huillet sur un téléviseur de supermarché, à la recherche d'un lézard qui devait se faufiler à l'intérieur d'un plan et grimper les marches de la demeure d'Agrigente après le départ d'Empédocle (lézard devenu célèbre car la critique en avait beaucoup parlé à la sortie du film). Hélas il ne le voit pas, et s'écrie « y a pas de lézard ! Monsieur Straub fait toujours deux négatifs ; je cherche celui où on voit un lézard qui traverse le cadre, vers 18 minutes ! » – sauf qu'il se trompe de film : c'est *De la nuée à la résistance* qui est diffusé sur l'écran. Giorgio Passerone, qui a joué pour Straub et Huillet, a tiré de ce lézard fugace un livre feuillu et sibyllin, intitulé *Un lézard : le cinéma des Straubs* (2014).

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 113.

minutes contre 51 minutes). Et peu après la sortie en salle de la double *Visite au Louvre*, les cinéastes ont fait l'expérience d'un film pensé comme un assemblage de cinq prises d'un même plan, un « cinétract » de dix minutes intitulé *Europa 2005 27 octobre* (2006).

### I.3. Cézanne et Une Visite au Louvre : une méthode cézannienne

#### I.3.A. Un texte en travail

Alors que l'on pourrait y voir une parfaite hétérogénéité avec les impératifs qui s'imposent à un peintre (lui qui, semble-t-il, ne touche pas à la matière sonore), le travail sur le texte et la voix de la méthode Straub-Huillet nous paraît imprégné de cézannité. Nous avons effleuré, déjà, les similitudes entre la technique picturale de Cézanne et les semaines de répétition, à table, durant lesquelles Straub, Huillet et leurs comédiens ou « récitants » incorporent progressivement un texte. C'est souvent la phase la plus longue de la préparation d'un film, et elle se fait sans caméra ni appareil enregistreur – à l'écart des machines. Si bien que les seules traces que nous en gardons (à l'exception, notable, des vidéos déjà évoquées de Barbara Olszewska), sont, d'une part, les témoignages des interprètes ou des cinéastes eux-mêmes, et d'autre part quelques scénarios annotés.

Ces scénarios, ce sont en fait les textes à apprendre, tapés à la machine puis parsemés d'indications de rythme et de respirations destinées aux acteurs. Ils se sont progressivement étoffés jusqu'à se constituer en méthode, avec sa codification propre. Straub nous apprend, par exemple, que « le triangle rouge, c'est le signe classique : danger, pour indiquer les ornières dans lesquelles ils retombaient à chaque fois, les choses à quoi il fallait faire attention. »<sup>117</sup> Chaque comédien a sa version, de même que chacun des deux cinéastes et, à la fin de la journée, Danièle Huillet inscrit les remarques spécifiques sur les scénarios des différents acteurs pour qu'ils puissent garder trace des endroits où ils butent, ou simplement du *tempo* à répéter, et travailler leur texte en conséquence. Le regroupement des *Écrits* de Straub et Huillet, paru en 2012, reproduit deux de ces documents : celui de *Ces rencontres avec eux* et celui d'*Une Visite au Louvre*, qui s'étale sur 28 pages et nous intéresse tout particulièrement, d'autant qu'il constitue, selon Straub « le champ de bataille le plus fou [...] On a tarabusté Julie Koltai jusqu'au dernier détail [...] comme c'était un commentaire en voix off, ça devait être encore plus précis qu'un texte filmé. »<sup>118</sup>. En voici une page, copiée en guise d'exemple :

---

<sup>117</sup> HUILLET Danièle & STRAUB Jean-Marie, *Écrits*, op. cit., p. 213.

<sup>118</sup> *Idem*.

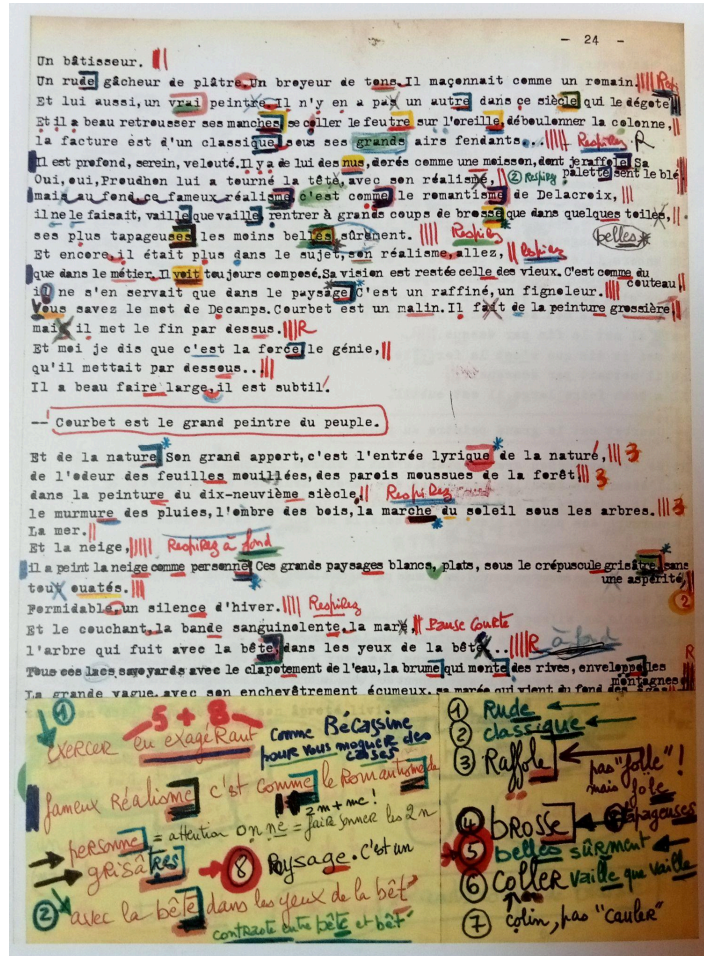


Fig. 10 : Page 24 du scénario annoté d'Une Visite au Louvre

Ce qui frappe en premier lieu, à la vue de tels documents, c'est leur qualité plastique. La page, inondée de couleurs (diverses nuances de bleu, vert, rouge, jaune, rose...) et de petites figures signalétiques (lignes, croix, cercles, barres, flèches, virgules...) nous apparaît comme un magma pictural venu secouer et bigarrer l'aridité apparente d'un texte imprimé noir sur blanc. D'autant que la signification de ces innombrables annotations ne nous est pas compréhensible immédiatement ; le premier réflexe de l'œil, avant de chercher à en défricher la possible opacité conceptuelle, relève d'une expérience esthétique. On peut penser à des toiles de Basquiat ou Twombly, où le texte, pourtant omniprésent, est lavé de sa fonction signifiante, comme si le lisible, qui consiste en une opération conceptuelle, était recouvert par la puissance d'un *voir* proprement pictural. Les mots, alors, se trouvent dénaturés : ils quittent le champ de la communication pour ne perdurer qu'en tant qu'éléments de la toile, dont le premier office est de contribuer à l'harmonie plastique de l'ensemble (fig. 11 ; fig. 12).

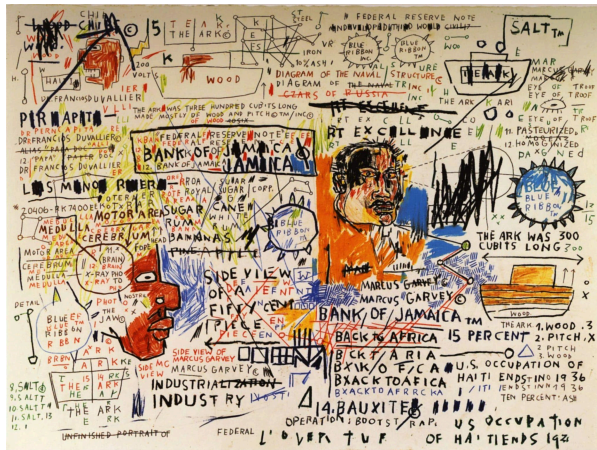


Fig. 11 : BASQUIAT Jean-Michel, *50 Cent Piece* (1983), acrylique, crayon, pastel, stylo, 57x76.5cm  
Collection Daros, Zürich (Suisse)

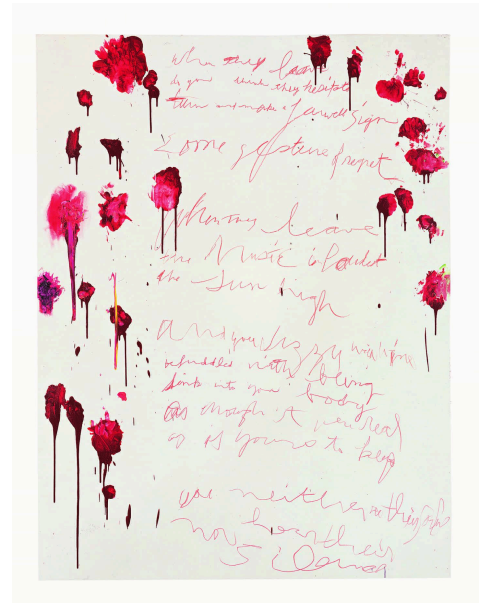


Fig. 12 : TWOMBLY Cy  
*Coronation of Sesostris* (2000)  
acrylique, bâton de peinture, crayon à la cire,  
mine de plomb sur toile, 203,7 x 155,6 cm,  
Pinault Collection, Paris

Peut-on dire pour autant que ces scénarios annotés appartiennent au champ de la peinture, *a fortiori* de la peinture cézannienne ? S'il est vrai que la première impression du profane, en les découvrant, le place dans une position qui s'approche davantage de celle d'un spectateur d'exposition que de celle d'un lecteur, il faut rappeler que ces documents n'ont pas pour vocation première d'être soumis aux regards des curieux. Ils sont destinés aux comédiens. La perte de lisibilité et la dénaturation des mots que nous y voyons vont au contraire de ce pourquoi ils sont conçus, à savoir l'apprentissage d'un texte. La prolifération de couleurs et de signes ne vise pas à un recouvrement de ce qui est écrit mais au contraire à son dévoilement, ou sa densification. Autrement dit : ces documents ne valent qu'en tant qu'ils témoignent d'un travail dont on connaît l'aboutissement. S'ils nous semblent plastiquement saisissants, c'est parce qu'ils renvoient « à leur double matérialité comme textes sur une page et comme voix et souffle à venir », comme l'écrit Benoît Turquety dans sa recension des *Écrits*<sup>119</sup>. Ce ne sont pas des œuvres à proprement parler ; ils portent la trace d'une méthode à l'œuvre. Et leur force potentielle tient à ce que cette méthode, qui touche pourtant à l'oralité, est

<sup>119</sup> TURQUETY Benoît, « Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Écrits* », 1895 n°67, 2012, p. 146.

matérialisée jusqu'à sembler devenir *visible*. Les scénarios annotés ne sont qu'une étape du chemin jusqu'au film, mais on y voit comment le texte rencontre une voix, trouve son rythme, pénètre dans un corps et se colore progressivement ; c'est le rendu d'un travail méthodique qui provoque un saisissement plastique.

C'est à ce titre – et non par une vague ressemblance picturale – qu'ils touchent à un geste relevant du cézannien. Cézanne affirme qu'« une intelligence qui organise puissamment est la collaboration la plus précieuse de la sensibilité pour la réalisation de l'œuvre d'art. »<sup>120</sup>, mais aussi (selon les propos rapportés par Émile Bernard) que « dans le peintre il y a deux choses : l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entre-aider : il faut travailler à leur développement mutuel ; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression. »<sup>121</sup> La distinction classique entre intelligence et sensibilité est ainsi reconduite, mais Cézanne, plutôt que prendre le parti de l'une ou de l'autre, appelle à un partenariat fertile. Cette conception va à rebours du mythe spontanéiste, selon lequel l'inspiration viendrait d'une désertion du cerveau (agir vrai serait agir sans réfléchir). La spontanéité, selon le CNRTL, est le « mouvement premier qui ne doit sa cause qu'à lui-même »<sup>122</sup>. Position intenable pour Cézanne, chez qui la sensibilité de l'artiste, sa « distinction native », si elle est primordiale, doit être « objectivée ». C'est-à-dire que la spontanéité, si elle existe, doit être sculptée comme un objet ; elle doit transiter par une méthode pour aboutir à un mouvement, celui de l'œuvre, qui n'est pas causé par lui-même mais au contraire par une navette entre le point chaud de la sensibilité et cette organisation logique qui l'abstrait, pour un temps, à lui-même. Straub et Huillet, en bons matérialistes, ajouteraient que rien ne peut trouver sa cause qu'en lui-même : sous l'apparente spontanéité, il y a toujours nécessairement des couches d'expérience qui déterminent en grande partie l'action telle qu'elle s'accomplit. Qui croit agir spontanément est ordonné par de multiples strates de réflexes conditionnés et emmagasinés. La rigueur méthodique est ainsi le moyen de reprendre prise sur cet ordonnancement, s'en faire le guide au lieu de se laisser porter. Quand Monet prétendait peindre « comme l'oiseau chante », Cézanne répondait que « l'artiste ne note pas ses émotions comme l'oiseau module ses sons : il compose »<sup>123</sup>.

Pour autant, gardons bien à l'esprit que cette « intelligence qui organise », selon Cézanne, est collaborative ; elle doit s'associer à ce qu'il appelle « la vision sur nature » ;

---

<sup>120</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 40.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>122</sup> Coll., CNRTL, © 2012, URL = <https://www.cnrtl.fr/definition/spontanéité>, consulté le 16/06/2025 à 12:21.

<sup>123</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 40.

ce regard vers le dehors si perçant, si obstiné, ces yeux si « collés au point qu'[il] regarde qu'il [lui] semble qu'ils vont saigner »<sup>124</sup>. Le peintre ne croit pas plus au contrôle suprême et froid de sa toile qu'en l'inspiration spontanée. Si « la technique d'un art comporte un langage et une logique »<sup>125</sup>, ce n'est pas pour évacuer la sensation mais au contraire pour la rendre avec d'autant plus de force et de netteté qu'un espace lui a été ménagé sur mesure. C'est cet espace qu'a perçu Julie Koltai dans son travail avec Straub et Huillet, lorsqu'elle dit, au cours d'un entretien donné à la revue *Vertigo* peu après la sortie d'*Une Visite au Louvre*, que les cinéastes « posent un cadre très rigoureux, qu'il faut respecter minutieusement, mais ensuite ils laissent entière liberté. Comme ils le disent eux "le cadre ne doit pas être une prison", ce qui veut dire que toute la place est laissée à cette part vivante, imprévisible qui advient au moment où on lit le texte. »<sup>126</sup>. Ce mot de « liberté » a quelque chose de contre-intuitif quand on voit l'abondance des indications contenues dans les scénarios annotés, ou ce que relate Julie Koltai elle-même du peu de marge d'erreur qui lui était laissé. Mais, si l'on pense à la façon dont Cézanne rectifie la métaphore du peintre comme chant d'oiseau que proposait Monet, on peut trouver une résolution à ce problème apparent dans cette idée que l'artiste, contrairement à l'oiseau, *compose*<sup>127</sup>. Julie Koltai ne s'y trompe pas en comparant son scénario à « une partition de musique »<sup>128</sup>, ce que font aussi Benoît Turquety<sup>129</sup> ou le chercheur Robert Bonamy dans un texte portant sur le son de *Cézanne*<sup>130</sup>. La composition, la partition, la rythmique ; ces termes appartenant au champ de la musique sont repris tels quels pour exprimer la façon dont Straub et Huillet travaillent l'apprentissage et la restitution d'un texte, peut-être parce qu'une part importante de la tradition musicale, en Occident, a toujours joué du « développement mutuel » que Cézanne appelait de ses vœux, à la différence que ce n'est pas l'œil mais bien l'oreille qui fait alliance avec le cerveau. Une différence que les documents à notre disposition semblent abolir (ou rendre poreuse, du moins), puisqu'ils font « coïncider la mise en rythme de cette matière verbale avec l'idée de la

---

<sup>124</sup> *Ibid*, p. 212.

<sup>125</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>126</sup> ERMAKOFF Catherine, « Respirez, tenez-vous droite et commencez. Entretien avec Julie Koltai », art. cit., p. 65.

<sup>127</sup> Métaphore qui pourrait d'ailleurs être contestée aujourd'hui, à la lumière des découvertes récentes en ornithologie ; l'oiseau aussi compose dans une large mesure (cf par exemple Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*).

<sup>128</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>129</sup> « Les textes annotés complets d'*Une visite au Louvre* [forment] une partition rythmique précise pour la lectrice du commentaire Julie Koltai », TURQUETY Benoît, « Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Écrits* », op. cit., p. 146.

<sup>130</sup> BONAMY Robert, « Le son de *Cézanne*, selon Straub-Huillet. Perturbations sensibles », *Le Son au cinéma*, Artois Presses Universités, 2010, p. 103.

matière picturale qui y apparaît »<sup>131</sup>, comme le note Robert Bonamy. Le chemin parcouru du texte écrit jusqu'au son qui sera entendu dans le film (et dont nous parlerons plus avant dans la partie de ce mémoire consacrée à la question esthétique) exsude dans les pages du scénario annoté d'*Une Visite au Louvre* ; un audible en puissance y transparait dans le visible, par une composition rythmique exprimée plastiquement. C'est donc en tant que musiciens que Straub et Huillet sont ici cézanniens.

---

<sup>131</sup> *Idem*, p. 103.

### I. 3. B. Comment cadrer

#### a. Querelles théoriques

Qu'est-ce qui s'impose à l'esprit lorsqu'on se propose de travailler à la mise en relation d'un peintre et d'un couple de cinéastes, sinon le problème du cadre ? Problème d'autant plus vif qu'il touche à des questions ontologiques. Le cadre comme point commun entre cinéma et peinture, peut-être, mais de quel cadre parle-t-on ? S'agit-il vraiment du même cadre, qui appelle aux mêmes méthodes en cinéma comme en peinture ? Le terme de cadre, dérivé de l'italien *quadro* qui désignait le carré, est apparu en français au XVIIe siècle ; Alain Rey date son premier usage dans le domaine de la peinture à 1584<sup>132</sup>, dans une acceptation identique à celle que l'on entend aujourd'hui, à savoir la « bordure de bois, de métal, de marbre, etc., qui entoure un tableau »<sup>133</sup>. Le cinéma reprendra la notion à son compte pour qualifier le rectangle qui délimite le champ d'enregistrement de la caméra ; le verbe *cadrer*, dans sa fonction transitive, apparaît vers 1912, pour un usage presque exclusif dans les champs de la technique audiovisuelle et de la photographie. De même que le cadrage, en 1923, et plus tard le métier de cadreur (1952)<sup>134</sup>. Le sens du mot tel qu'employé en peinture, le plus souvent réduit à des considérations ornementales (on parle, à la rigueur, d'encadrement), devient en cinéma une question méthodologique de première importance : « que cadre-t-on ? ».

Le critique André Bazin, dans un texte célèbre intitulé « Peinture et cinéma », cherche ce qui distingue par essence le cadre pictural du cadre cinématographique. Pour ce faire, il réfute la seule « fonction décorative ou rhétorique » du cadre d'un tableau, qu'il pose comme secondaire. Selon lui, sa mission fondamentale est « sinon de créer, du moins de souligner l'hétérogénéité du microcosme pictural et du macrocosme naturel dans lequel le tableau vient s'insérer. ». En d'autres termes, le cadre trace une frontière entre la réalité, zone de notre « expérience active », qui s'étend infiniment à l'extérieur, et « l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif » que le tableau instaure. « Le cadre est centripète » écrit-il<sup>135</sup>.

C'est ici qu'intervient son opposition avec le cinéma, puisqu'il pose au contraire l'écran comme centrifuge. Son idée, c'est que la vie qu'enregistre le cinéma ne se borne pas aux limites de ce qu'on voit sur l'écran. Si, par exemple, un plan nous montre une

---

<sup>132</sup> REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française A-L*, op. cit., p. 320.

<sup>133</sup> Définition du CNRTL. URL = <https://www.cnrtl.fr/definition/cadre>, consulté le 18/06/2025 à 11:37.

<sup>134</sup> REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française A-L*, op. cit., p. 320.

<sup>135</sup> BAZIN André, « Peinture et cinéma » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. II, Paris, Cerf, coll. « 7e Art », 1958, p. 128.

chambre vide et qu'on entend le son d'un vase qui se brise, sans l'avoir vu se briser, on saisit déjà qu'il existe un monde hors du champ de vision, que le cinéma peut nous faire sentir. Ce monde hors-champ est inaccessible à la peinture. Mais Bazin va plus loin : ce vase qui se brise, on pourrait aussi l'entendre au théâtre. Le son qu'il produit, bien que dissocié de l'image, renvoie toujours à l'espace sonore de la scène ; son hors-champ, en ce sens, est relatif : il reste dans le champ sonore. Tandis que si un personnage de théâtre sort de scène et qu'on ne le voit ni ne l'entend plus d'aucune façon, à cet instant il est définitivement relégué à l'espace des coulisses, où le rôle qu'il jouait sur scène disparaît au profit de son statut de comédien (et ce y compris s'il revient lors de l'acte suivant). Bazin prétend qu'au cinéma, en revanche, tout être qui s'anime à l'écran existe aussi hors de l'écran, puisque l'écran ne fait que prélever un morceau choisi d'une réalité bien plus vaste. « Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché. L'écran n'a pas de coulisses » écrit-il dans un autre texte, « Théâtre et cinéma », où il formule déjà le problème du cadre en plaçant d'un côté théâtre et peinture, et de l'autre cinéma<sup>136</sup>. Si le personnage quitte la scène, une caméra pourrait d'ailleurs très bien le suivre, y compris jusque dans les coulisses, ou même en dehors du théâtre. Le théâtre construit son monde dans l'espace clos de la scène (même dans le cas où l'on brise certaines conventions, en s'adressant au spectateur ou en dévoilant les coulisses, on ne fait qu'élargir un espace théâtral qui demeure borné à ses limites ontologiques), comme la peinture bâtit le sien dans l'espace clos du cadre. Tandis que le cinéma, selon Bazin, compose avec le monde, en tant qu'il est infini ; il analyse la réalité au lieu d'en reconstituer une. C'est pourquoi il refuse d'utiliser la notion de cadre pour le cinéma, lui préférant celle de *cache* : l'écran, en sélectionnant ce qu'il montre, cache l'infini du monde qui, invisible à l'œil, ne continue pas moins d'exister dans ce « hors-champ » sur lequel ouvre le cinéma par essence. Puisque le cadre du tableau, comme la scène de théâtre, enclave un espace que le spectateur admet par convention, il polarise naturellement « l'espace vers le dedans », là où « tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers »<sup>137</sup>. C'est là ce que conclut Bazin, restituant au cadre pictural une fonction ontologique, contre l'usage courant, tout en la déniait au cinéma, qui pourtant a fait du cadre et du cadrage l'un de ses grands problèmes.

---

<sup>136</sup> BAZIN André, « Théâtre et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. II, Paris, Cerf, coll. « 7e Art », 1958, p. 100.

<sup>137</sup> BAZIN André, « Peinture et cinéma », art. cit., p. 129.

Le geste théorique de Bazin, si fécond et fondateur qu'il puisse être, a donné lieu à bon nombre d'objections qu'il serait fastidieux de lister intégralement ici. L'une d'entre elles nous concerne tout particulièrement, puisqu'elle provient de Louis Seguin, spécialiste français du cinéma de Straub et Huillet, et s'appuie précisément sur leurs films pour s'attaquer à l'antagonisme pensé par Bazin entre le cadre du tableau et le cache de l'écran. Seguin, dans son essai théorique *L'Espace du cinéma*, mais aussi dans ses articles consacrés à notre couple de cinéastes, conteste l'idée selon laquelle le plan de cinéma ouvrirait sur un hors-champ. Selon lui, « l'espace du cinéma est clos, circonscrit. Il se termine sur les bords de l'écran »<sup>138</sup>, exactement comme celui de la peinture. Il postule que toute la théorie bazinienne s'appuie sur une « métaphysique de la création » que rien ne vient prouver : pourquoi le cinéma entretiendrait-il « la moindre complicité avec la trop célèbre “robe sans couture de la réalité” »<sup>139</sup> ? Pour Seguin, une position matérialiste consisterait au contraire à n'exiger de l'écran rien d'autre que ce qu'il montre, plutôt qu'à faire miroiter ce qu'il appelle, moquant Bazin, « un jeu de cache-cache »<sup>140</sup>. Faisant remonter les fondements de la « représentation » à l'« Athènes de Périclès », il en tire l'idée de son espace comme clôture, coïncement, lieu d'une « claustrophobie originelle » obéissant aux lois d'une « physique implosive, [qui] regarde vers le milieu et méprise les marges grandes ouvertes de la latéralité. »<sup>141</sup> En cela, il rejoint directement l'espace centripète que Bazin prête au théâtre ainsi qu'à la peinture. La différence tient à ce que Seguin, contrairement à Bazin, place le cinéma dans cette même famille de la « représentation » ; il nie (ou du moins relativise) le réalisme ontologique du cinéma, qui sert de soubassement à toute la pensée bazinienne, en posant le matériau filmique comme pas moins transformé que les autres. Parlant du « frémissement et [de] la rumeur des arbres, [du] parti pris des choses », dans *La Mort d'Empédocle*, il note cependant que ces choses-là ne sont pas dans la continuité directe d'un quelconque « monde réel » dont le cinéma se porterait garant, mais qu'au contraire « la matière défait le réel »<sup>142</sup> – qu'elle soit picturale ou filmique, elle provient nécessairement d'un geste d'abstraction (au sens d'abstraire ; que d'ailleurs Straub et Huillet revendiquent<sup>143</sup>). C'est à ce titre que parler de l'écran comme un cache qui ne

<sup>138</sup> RAMSEYER Leo, « Louis Seguin et la question du hors-champ : une cartographie de l'espace du cinéma », *Décadrages* n°1-2, 2003, p. 112.

<sup>139</sup> SEGUIN Louis, *Jean-Marie Straub – Danièle Huillet : « Aux distraitements désespérés que nous sommes... »*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>140</sup> SEGUIN Louis, *L'Espace du cinéma*, Toulouse, Ombres, coll. « Ombres/cinéma », 1999, p. 103.

<sup>141</sup> SEGUIN Louis, *Jean-Marie Straub – Danièle Huillet : « Aux distraitements désespérés que nous sommes... »*, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>143</sup> « JEAN-MARIE STRAUB : Ah ben... ça veut dire tirer de la réalité, abstraction... c'est pas... traction c'est tirer, y avait aussi la traction avant... et abs c'est, c'est... c'est hors de... ou... »

sélectionnerait qu'un morceau parmi l'immensité du monde dont le reste demeurerait dissimulé n'a pas de sens pour Seguin ; au cinéma comme en peinture, tout est dans le cadre, il n'y a rien au-dehors.

Nous reviendrons plus en détail sur ce qu'implique le réalisme en art lors de la deuxième partie de ce mémoire. Pour l'heure, il s'agissait de faire sentir que la notion de *cadre* n'allait pas de soi ; elle porte sur son dos une charge conséquente de problèmes et de conceptions contradictoires qu'un film sur la peinture, ou *avec* la peinture, est tenu de prendre en compte.

#### b. Le cadre cézannien

En 1999, un entretien radiophonique avec Straub et Huillet consacré à la question du cadre au cinéma débute par cette déclaration de Straub : « Le plus grand cadreur de l'histoire du cinéma, c'est même pas Eisenstein. Pour moi, c'est Cezanne. »<sup>144</sup> Cinq ans plus tard, lors d'une rencontre avec le public niçois à l'issue d'une projection de deux films conjoints, *Le Retour du fils prodigue / Humiliés (Il Ritorno del Figlio Prodigo / Umiliati*, 2003), Huillet corrobore les propos de son partenaire : « Regardez Cezanne, c'est un grand cadreur, c'est un bien plus grand cadreur que n'importe quel cinéaste, bon eh bien, forcément... quand on s'efforce de cadrer correctement on retrouve des cadres qui sont... »<sup>145</sup> Ces deux affirmations vont dans le sens d'une équivalence, quant au problème du cadre, entre peinture et cinéma, rejoignant ainsi la vision de Seguin plus que celle de Bazin. Et, coupée par Straub avant la fin de sa phrase, on ne saura pas ce que sont ces cadres dont parle Danièle Huillet, mais l'on devine qu'il serait possible d'ajouter là, au bout de son raisonnement, l'adjectif « cézanniens ».

Pour autant, ce qu'elle dit s'échafaude sur deux niveaux : il y a, d'une part, l'effort pour « cadrer correctement », et de l'autre ce que l'on « retrouve ». Le cézannien est de ce côté-ci, celui de la (re)trouvaille inopinée : s'agit-il encore d'une question de méthode, ou parle-t-elle déjà d'une forme d'écho esthétique qui serait senti par le spectateur ? De ce point de vue, il est clair qu'il y a *ressemblance* entre les plans du *Retour du fils prodigue / Humiliés* (comme d'autres films du couple de cinéastes) et certains tableaux de Cezanne, et que cette ressemblance ne tient pas à une copie maniérée, volontaire, mais bien à quelque chose qui se *retrouve* au bout d'un processus. Ce sera

---

DANIÈLE HUILLET : On pourrait dire aussi extraction... au lieu d'abstraction... m'enfin... », in LAFOSSE Philippe, *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, op. cit., p. 259.

<sup>144</sup> « Le cadre au cinéma », entretien avec Danièle Huillet & Jean-Marie Straub à la biennale de Venise, le 27/10/1999. URL = <https://youtu.be/T39Sk4S5gU4?si=1svOpTVI43ZuklRf&t=45>, consulté le 17/06/2025 à 15:52.

<sup>145</sup> LAFOSSE Philippe, *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, op. cit., p. 218.

l'objet d'une analyse approfondie quand il s'agira d'entrer dans l'examen esthétique de la cézannité straubienne. Pour le moment, tentons déjà d'éclaircir ce que recouvre le cadre cézannien dans son caractère méthodique.

Maurice Raynal date à 1878 le moment où Cézanne commencer à renoncer à la perspective traditionnelle, qui visait à creuser la surface de la toile par lignes de fuite donnant l'illusion d'une troisième dimension, au profit d'une nouvelle technique lui permettant de faire émerger un espace organiquement, selon les forces et les volumes des éléments de sa peinture plutôt qu'en fonction de conventions établies par avance. « En général, Cézanne commence son tableau sur un noyau central représenté par une première tache qu'il recouvre successivement de plus larges, au cours de ce qu'il appellera des *modulations*, jusqu'à ce qu'il ait obtenu l'équilibre tout empirique de sa toile. » écrit-il<sup>146</sup>. Cette méthode, qui tient d'abord à l'expérimentation puis se consolide et s'apprivoise autour de 1882-1883, le singularise radicalement, en ce qu'elle renverse le problème du cadre tel qu'il était posé dans la peinture occidentale depuis le XVe siècle. Un tableau régi par les lois de la perspective classique tend vers un point d'horizon, souvent au centre, si bien que les bords du cadre délimitent un angle de vue, semblable à la focale d'un appareil photographique. Le cadre, proche en cela du cache bazinien<sup>147</sup>, a donc pour fonction tacite de sélectionner les frontières du tableau afin de mieux diriger le regard vers un lieu de convergence. Si bien que, par convention, les éléments se situant sur les bords ou dans les coins ont souvent moins d'importance que le point d'absorption des lignes de fuite. Nombre de peintres ont joué de ces conventions, en peignant dans les marges la scène qui donnera son titre au tableau, par exemple, mais aussi en faisant du centre un vide, comme un trou d'air (fig. 13), en le catastrophant (fig. 14) ou même en défiant le spectateur de soutenir le regard (fig. 15).

---

<sup>146</sup> RAYNAL Maurice, *Cézanne, op. cit.*, p. 44.

<sup>147</sup> En parfaite cohérence, Bazin fait d'ailleurs coïncider le déclin de la perspective traditionnelle en peinture avec l'apparition du cinéma, qui aurait « libéré les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance », selon l'une de ses formules les plus célèbres, in BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 14.

Fig. 13 : GOYA  
Francisco, *La Junte des  
Philippines* (1815),  
huile sur toile,  
320,5x433,5cm, Musée  
Goya, Castres

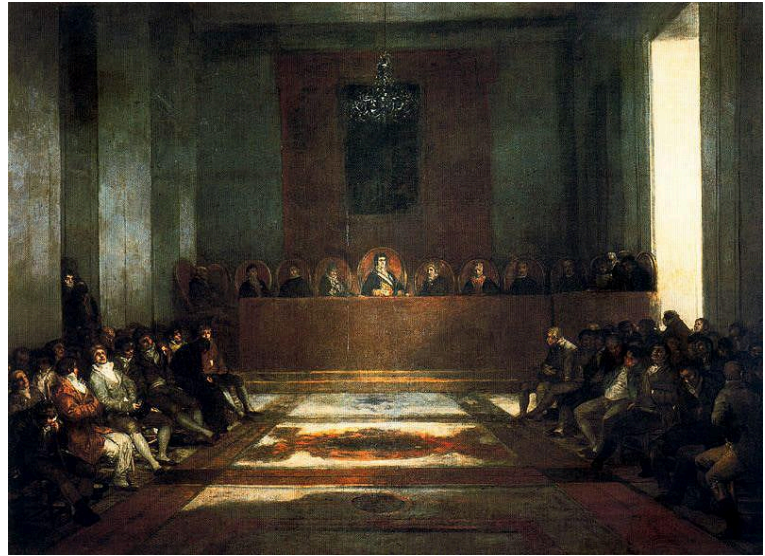


Fig. 14 : TURNER  
William, *Tempête de neige en  
mer* (1842)  
huile sur toile,  
91,4x121,9cm, Tate  
Gallery, Londres  
(Royaume-Uni)

Fig. 15 : MANET  
Edouard, *Olympia* (1863),  
huile sur toile,  
130,5x190cm, Musée  
d'Orsay, Paris



La nouveauté des modulations de Cézanne, c'est que le centre n'est plus le point d'arrivée du regard, vers où fuyait la perspective, mais un noyau à partir duquel le tableau et son espace se développent par taches successives, en réseaux de contrastes et d'inflexions, « c'est l'ordonnance raisonnée de la couleur qui suscite sa propre forme. »<sup>148</sup> Si bien qu'à l'arrivée on ne sait pas où se trouvait ce noyau, quel fut le premier coup de pinceau, mais il n'y a pas non plus de point de fuite, pas plus qu'il n'y a de « lignes droites dans la nature »<sup>149</sup>, pour reprendre les mots de Cézanne (fig. 16). Ce bouleversement implique une toute nouvelle conception du cadre : il n'a plus pour fonction de fixer la perspective selon une logique concentrique ; il est, comme le disait Bazin, ce qui détermine « l'hétérogénéité du microcosme pictural et du macrocosme naturel dans lequel le tableau vient s'insérer. » ; c'est-à-dire qu'il agit comme une cellule au sein de laquelle s'anime un monde, où la moindre particule de vie – la moindre tache de peinture – est strictement équivalente en importance à n'importe quelle autre, et se meut selon un rouage d'interdépendances propre à la logique interne de la toile.

On voit déjà comment se tressent ensemble l'invention d'une méthode, l'émergence d'une esthétique, et ce qu'elles peuvent ouvrir en termes éthiques – et quelles difficultés il y a à examiner tour à tour, sans déborder, chacun de ces trois aspects pourtant si intriqués. Il nous faut, cependant, nous en tenir encore à la méthode avant de nous aventurer plus loin.

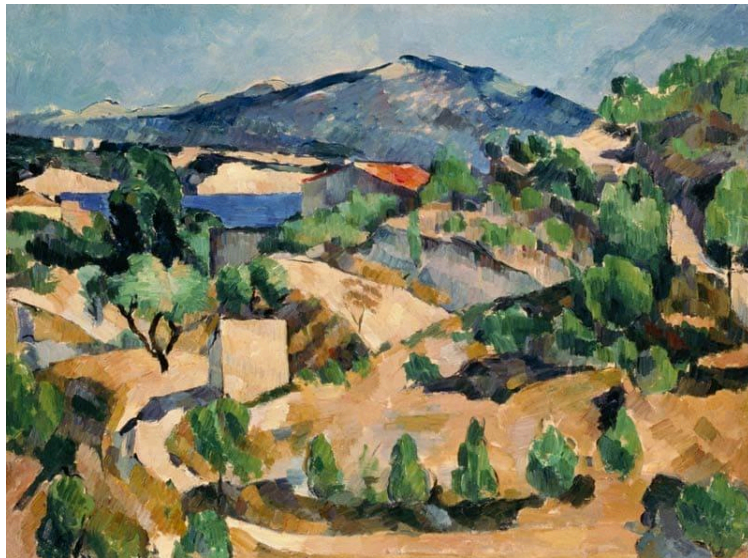


Fig. 16 : CEZANNE Paul, *Colline en Provence* (1886)

huile sur toile, 73x54cm, National Museum of Wales, Cardiff

<sup>148</sup> GOWING Lawrence (trad. PETIT Geneviève), Cézanne, *La logique des sensations organisées*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>149</sup> GASQUET Joachim, *Cézanne*, *op. cit.*, p. 30.

### c. Le cinéma cadrant la peinture

Si l'on en croit la théorie de Bazin, le cache du cinéma aurait donc plus à voir avec le cadre perspectiviste qu'avec les modulations de Cézanne. La technologie d'une caméra argentique est d'ailleurs fondée sur des calculs qui doivent beaucoup aux découvertes mathématiques ayant servi dans le champ de la peinture, tandis que le peintre aixois, de son côté, s'est efforcé de ne pas « copier servilement l'objectif »<sup>150</sup>, s'éloignant donc *a priori* du cinéma. Pourtant, Straub et Huillet le constituent comme référence en terme de cadrage cinématographique, ce qui ne peut tenir, donc, que si l'on souscrit à l'idée de Seguin, selon laquelle tout cadre, pictural comme cinématographique, obéit à une « physique implosive » (cette notion semble d'ailleurs tout à fait compatible avec ce que nous avons décrit de la technique de Cézanne). Et c'est peut-être pour cette raison que Straub a d'abord jugé qu'il était impossible de faire un film sur la peinture : ce serait détruire l'espace qui s'est construit organiquement sur la toile en le ramifiant à l'espace de l'écran.

Il existe diverses façons de résoudre ce problème. Bazin, prenant les exemples du documentaire sur Van Gogh réalisé par Alain Resnais (*Van Gogh*, 1947) ou des court-métrages pédagogiques de Luciano Emmer, parle d'un « renversement du processus pictural », qui consiste à « insérer l'écran dans le cadre », au point où le tableau « se trouve affecté des propriétés spatiales du cinéma ». Il écrit que Resnais, dans son film, « a pu traiter l'ensemble de l'œuvre du peintre comme un seul et immense tableau où la caméra est aussi libre de ses déplacements que dans n'importe quel documentaire. »<sup>151</sup>. Il est vrai qu'on n'y voit strictement aucun cadre (sinon celui de l'écran), ni rien d'extérieur aux tableaux ; la caméra est comme plongée dans la peinture, parfois au gré de mouvement de zooms ou de très gros plans, et le tout dans un noir et blanc étonnant au regard de l'importance de la couleur dans l'accomplissement de Van Gogh (« Savions-nous vraiment avant Resnais ce qu'était Van Gogh *moins le jaune* ? » s'interroge Bazin). Manifestement, cette méthode ne cherche pas à *montrer des tableaux* ; il s'agit plutôt d'une sorte de « roman-peinture » (comme on parle de roman-photo), où l'œuvre picturale est « solubilisée », comme l'écrit Bazin, « dans les structures de l'image cinématographique », presque comme si le film était composé de plans tournés en prises de vue réelles (fig. 17-18-19).

---

<sup>150</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 44.

<sup>151</sup> BAZIN André, « Peinture et cinéma », art. cit., pp. 129-131.



Fig. 17-18-19 : *Van Gogh* (1947, Alain Resnais)

En 1997, Alain Cavalier réalise à son tour un court-métrage documentaire au sujet d'un peintre et de son œuvre : c'est *Georges de La Tour*. En ouverture de ce film de 27 minutes qui fût diffusé sur La Sept/Arte, il s'adresse directement au spectateur en se posant à voix haute la question de la méthode à employer pour cadrer un tableau qui nous est montré renversé sur le côté afin de se plier aux dimensions de l'écran :

« Toi spectateur qui regarde, je vais me permettre de te dire une petite difficulté que j'ai, c'est que les tableaux de La Tour sont en hauteur, et le cadre cinématographique il est en largeur. Alors c'est un tout petit peu ennuyeux, comme tu peux le voir [*de ses mains, il replace à la verticale le tableau, dorénavant coupé*]. On est obligé de remonter pour voir le haut [*la caméra panote vers le haut du tableau*]. Et on va essayer de rentrer un peu dans l'intimité du tableau [*la caméra, d'un zoom avant, s'engloutit dans le cadre pour détailler le visage et le buste d'une figure féminine à proximité d'une bougie*]. Et on va reculer [*dézoom jusqu'à laisser apparaître le cadre complet du tableau, installé sur un chevalet*] Et on va s'apercevoir que si on regarde le tableau sur un écran, avec de l'air à droite, de l'air à gauche, il a moins de force, et on a l'impression qu'on est dans un musée. Et à ce moment-là, pourquoi faire un film ? »

Cavalier se trouve donc confronté empiriquement à la difficulté que nous avons soulevée par voie théorique, et la solution qu'il trouve est de distinguer l'expérience du cinéma de celle du musée en partant précisément du cadre : au musée, on voit le cadre, on sent l'air autour, tandis que ce qui singularise le cinéma, c'est justement de pouvoir pénétrer dans le tableau, comme en lui imposant son propre cadre. Ce que sous-entend la réflexion de Cavalier, c'est que si l'on filme comme si on était dans un musée, le cadre se dédouble, celui du cinéma faisant écran à celui de la peinture ; à ce compte-là, autant se rendre directement au musée, où l'on dispose au moins de la liberté de s'éloigner, se rapprocher, parcourir du regard, etc. Cadrer le cadre ainsi ne ferait qu'amoindrir la force de la peinture sans apporter la moindre plus-value en retour.

C'est pourtant ce choix-là qu'ont fait Straub et Huillet pour montrer les dix tableaux de *Cézanne* et les quatorze d'*Une Visite au Louvre*. Chaque fois la toile est filmée en entier, fixement, on voit son cadre, et pas plus de quelques centimètres d'espace autour, selon les contingences liées au format 1.33 de la caméra : si les dimensions du tableau sont verticales, par exemple, comme celles de *La Vieille au Chapelet* (le premier à apparaître dans *Cézanne*), alors un pan de mur vide peut cohabiter avec la peinture. Ce qui importe, c'est que l'objectif soit « absolument parallèle au tableau », dont « le centre a été mesuré au millimètre près, électroniquement [...] on ne peut pas le déplacer un tout petit peu pour enlever un reflet, non... C'est l'espace qui nous a donné le cadrage », raconte Straub<sup>152</sup>. Si bien que la caméra, plutôt que de mimer le point de vue d'un visiteur, se situe systématiquement à hauteur de tableau. Ce qui implique qu'il puisse y avoir des ombres ou des reflets, donc, mais aussi qu'il a fallu installer l'appareil sur une tour à dix mètres du sol pour enregistrer *Le Paradis* de Tintoret, par exemple, parce qu'il est accroché au plafond du Louvre.

À cet égard, le tableau n'a pas « moins de force » comme le craint Cavalier, mais s'offre au contraire à la vue d'une façon bien plus nette que lorsqu'on doit lever les yeux lors d'une visite au musée. Ce cadrage millimétré, couplé à un travail de filtres méticuleux, dès le tournage, pour harmoniser la température des couleurs à 3200 Kelvin, afin que si « vous avez un vert ou un bleu dans un tableau et un vert ou un bleu différent dans un autre, c'est la réalité »<sup>153</sup>, laisse à penser que *Cézanne*, et peut-être plus encore *Une Visite au Louvre*, assument frontalement leur fonction muséale, mais dans l'optique de façonner des conditions de perception que le musée ne permet pas. Il faut prendre Straub au sérieux quand il affirme détester les musées (« je deviens fou au bout d'une demi-heure et j'ai envie de fuir »<sup>154</sup>), mais bien entendre aussi à quoi tient cette détestation : trop d'œuvres, « de l'agitation et des carreaux partout », un éclairage « dégueulasse », des cadres de travers (Straub et Huillet ont constaté en faisant leur calculs que, parmi les divers musées où iels ont tournés, seul celui de Bâle accroche ses tableaux d'équerre)... Au point où leur méthode ne produit pas le déficit d'intensité que redoute Cavalier, mais tend à leur restituer, au contraire, la force que les modalités muséales conventionnelles leur avaient dérobées. « Quand vous allez visiter le Louvre, vous ne pouvez pas voir les tableaux [...] Ici, on peut les voir, oui c'est ça la différence », garantit Straub<sup>155</sup>.

<sup>152</sup> LAFOSSE Philippe, *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, op. cit., p. 296.

<sup>153</sup> *Ibid*, p. 165.

<sup>154</sup> *Ibid*, p. 307.

<sup>155</sup> *Ibid*, p. 293.

Pour autant, il ne se fait pas d'illusion quant à la nature des images à l'écran : « c'est pas des tableaux, c'est des tableaux photographiés, filmés ». Il n'y a pas confusion absolue entre peinture et cinéma, et l'on voit que la méthode du couple tient compte de la technique propre à l'outil qu'il emploie. La caméra, par exemple, dépend de lois perspectivistes dont elle ne peut se passer comme le fait Cézanne, et que Straub et Huillet assument absolument. S'il y a cézannité ici, c'est donc moins dans la technique elle-même que dans la façon de penser cette technique. Le choix de montrer tous les tableaux dans leur entier, par exemple, rejoint l'idée évoquée plus haut du cadre comme cellule, ou microcosme, qui n'attire pas le regard vers un centre mais lui laisse la liberté de se déplacer à ses quatre coins ; la précision des calculs pour toujours disposer la caméra en fonction du centre du tableau va paradoxalement dans le sens de cette liberté-là, dans la mesure où les cinéastes, se chargeant de la focale, ne délèguent pas ce travail au spectateur. Straub affirme d'ailleurs que, lorsqu'on compose un cadre, « il ne faut pas considérer que l'homme est au centre de l'univers » ; même si des êtres humains sont filmés, penser son cadre consiste à faire en sorte que « chaque centimètre carré de l'image soit aussi important que le bonhomme qui est au centre de l'écran »<sup>156</sup>. Voilà qui renvoie à une éthique de travail dont Cézanne a été l'un des représentants les plus radicaux dans l'art occidental, et que Straub et Huillet ont repris à leur compte dans le domaine du cinéma, y compris quand il s'est agi de filmer des tableaux.

C'est ainsi qu'ils ont résolu l'impossible équation d'un film sur la peinture : en considérant l'espace d'un tableau comme n'importe quel autre espace, et en se fixant sur sa propre « physique implosive », qui d'elle-même appelle un cadre. François Albera, reprenant les arguments de Seguin, parle du cinéma de Straub et Huillet en ces termes éclairants : « la rigueur de la délimitation du cadre n'a d'égal que le travail qui se joue dans ses limites et contre elles. Le "champ" du cinéma fait ici écho à celui du paysan qui creuse, émonde, retourne mais ne lorgne pas vers quelque "dehors" qui rendrait compte de ce qu'il fait. »<sup>157</sup> On y retrouve l'horizon paysan qui se dégageait déjà de leur conception de la culture, et il devient clair, également, que l'idée bazinienne du cache n'est plus opérante ici, puisqu'il n'y a plus de dehors : l'espace du musée (ses couloirs, ses bruits, son architecture...) est effacé, sinon nié, au profit de celui de la peinture. Le seul « dehors » concevable est celui qu'intègre le montage et qui s'avère non pas hors-champ mais visible, compris dans le cadre, au même titre que le reste, tels que les

---

<sup>156</sup> « Le cadre au cinéma », *op. cit.*. URL = <https://youtu.be/T39Sk4S5gU4?si=1svOpTVI43ZuklRf&t=45>, consulté le 17/06/2025 à 15:52

<sup>157</sup> ALBERA François, « Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, cinéastes de parole », *1895* n°52, 2007, p. 205.

plans d'ouverture et de clôture d'*Une Visite au Louvre*, tournés en extérieur<sup>158</sup>. Ainsi le cinéma prend-il la théorie de Bazin à revers, en se solubilisant dans les structures de l'image picturale.

Comme nous l'avons pressenti à plusieurs reprises, ce qui relève de la méthode ouvre très vite la voie à des questions qui dépassent le simple cadre préparatoire ; tout ce travail de peinture et de cinéma est tendu vers l'avènement d'une œuvre. Et cette œuvre a quelque chose à voir avec ce que Cézanne appelle « nature » ; elle est « l'immensité, le torrent du monde dans un petit pouce de matière ». Il le dit sans ambages : « ma méthode, mon code, c'est le réalisme ». La nature, le monde, le réalisme... Voilà qui pose nombre de problèmes esthétiques : ils vont nous occuper dans la deuxième partie de cette recherche.

---

<sup>158</sup> Ce dernier plan fera l'objet d'une description et d'une analyse plus poussées dans la troisième partie.

## II. UNE ESTHÉTIQUE RÉALISTE

### II.1. Réel dans l'art, réel de l'art

#### II. 1. A. Brève généalogie du réalisme cézannien

Nous postulons que le style cézannien a trait au réalisme. Cela n'a rien d'évident : le terme a son histoire que celle des arts est venue croiser avant l'avènement de Cézanne ; sa peinture semble même rompre avec certaines des caractéristiques qu'on trouve dans les définitions académiques du « mouvement réaliste ». Il va nous falloir préciser. De même, les histoires du cinéma nous informent qu'il y a eu un « réalisme poétique », puis le « néo-réalisme », sans que ces deux notions n'aient le moindre rapport avec l'œuvre de Straub et Huillet. Nous la tenons pourtant pour *réaliste*, précisément dans la mesure où elle est de style cézannien, mais cela ne va pas de soi non plus, d'autant que le cinéma entretient avec le réel un certain type de rapports que ne partage pas complètement la peinture, et vis-à-vis duquel la filiation au cœur de ce mémoire exige des clarifications.

#### a. Réalisme cézannien

Toute l'histoire de la peinture occidentale est traversée par le problème de son rapport à la réalité du monde extra-pictural. Il est au cœur de la formule illustre de Pascal, si souvent reprise et commentée : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! »<sup>159</sup>. C'est ici la question de la ressemblance qui est posée, en même temps que celle, implicite, de l'écart irréductible de la peinture avec les choses « originales », et dans cette ressemblance et cet écart se tiendrait sa condition même. On a posé là-dessus les mots de *mimesis*, de reproduction ou de représentation, et plus tard, au XXe siècle, est apparu l'antagonisme entre peinture abstraite et peinture figurative, qui se fonde encore sur un lien axiomatique avec le réel, fût-ce pour tenter de s'en abstraire. La mise au point de la perspective est née d'un désir de conformer la peinture à une certaine réalité optique, et même l'art rupestre de Lascaux agit comme un relai entre la main du « peintre » et la bête qu'il a vue hors de la grotte, dans ce grand dehors qu'est le réel.

Se revendiquer d'un *réalisme* pictural sonne donc à première vue comme une

---

<sup>159</sup> PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004 (1670), p. 81.

aspiration sans prise de risque puisque, étant peintre, on a de toute façon à faire avec quelque chose de l'ordre du réel. Selon l'historien de l'art Denis Milhau, qui a consacré un ouvrage à la question, le mot même de réalisme a eu « des acceptions différentes suivant les époques et les traditions culturelles, [et] chaque forme historique qu'[a] eue le réalisme, après avoir été vilipendée, s'[est] elle-même muée en norme obligatoire »<sup>160</sup>. Quand Giotto (1266/67-1337) a peint pour la première fois l'étoile de Bethléem sous la forme d'une comète, inspiré par son observation astronomique de celle ayant traversé le ciel italien en 1301 (la comète de Halley), sa rupture avec la loi de représentation symbolique de l'iconographie chrétienne tient d'un « réalisme » (fig. 20) qui n'est pas exactement celui qui préside aux travaux des perspectivistes, et moins encore au mouvement cubiste, qui cherche à faire sortir la peinture de l'hégémonie de l'optique au nom d'une analyse objective du réel, dont les volumes se trouvent comme dépliés et aplatis en facettes<sup>161</sup> (fig. 21). La fidélité au réel est postulée par nombre de courants artistiques ; seul change ce qui est mis derrière ce petit mot de « réel », dont la compréhension et la perception évoluent en fonction de critères qui peuvent être extérieurs à la peinture.



Fig. 20 : GIOTTO, *L'Adoration des Mages* (1305), fresque, 200x185cm  
chapelle des Scrovegni, Padoue



Fig. 21 : PICASSO, *Nature morte au boudoir* (1944), huile sur toile, 73x92cm  
Centre Pompidou, Paris

La notion de réalisme n'apparaît pourtant, en français, qu'au début du XIXe siècle, et l'historien de l'art Daniel Arasse, dans ses *Histoires de peintures*, nous met en garde contre l'usage anachronique du mot à propos de peintres antérieurs, tels que

<sup>160</sup> MILHAU Denis, *Du réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 83.

<sup>161</sup> Plusieurs analystes du mouvement, comme John Golding (*Le cubisme*, 1968) ou Jean Paulhan (*La peinture cubiste*, 1953) ont affirmé que le cubisme était un réalisme.

Giotto. « Que Giotto s'intéresse au réel, écrit-il, qu'il en ait une autre conception, un désir de le représenter autrement que ne l'a fait Duccio ou Cimabue, certainement. Mais ce n'est pas du réalisme »<sup>162</sup>. Il invite plutôt à employer des termes en adéquation avec leur époque et qui correspondent à la recherche effective du peintre. La réalité, le réel, oui ; comme nous l'écrivions plus haut c'est l'un des soucis premiers de la peinture occidentale, mais le *réalisme* nommé comme tel n'a pas de sens dans l'art occidental avant le XIXe siècle.

C'est une notion ayant émergé dans la peinture en continuité de la définition donnée par Kant en philosophie, qui désignait ainsi « la position selon laquelle la réalité du monde extérieur existe indépendamment de nos efforts pour le connaître, en opposition à *idéalisme* et à *spiritualisme* » (1801)<sup>163</sup>. Ce nouvel entendement du réel qualifié de réalisme a trouvé une caisse de résonance dans les arts, lorsque de jeunes écrivains et de jeunes peintres ont livré bataille contre l'héritage du lyrisme romantique. Alors que le romantisme exaltait les passions individuelles jusque dans les tréfonds de la rêverie, le mouvement appelé *réaliste* s'est attelé à donner du monde une représentation qui ne soit pas altérée par des préjugés moraux ou des afféteries sentimentales ; il s'agissait non plus d'atteindre au sentiment du sublime mais de rendre *le réel*, dans le sens de « ce qui existe par soi-même »<sup>164</sup>.

C'est le peintre Gustave Courbet qui en fut le principal représentant, d'abord contre son gré (on l'a étiqueté ainsi tandis que lui se méfiait des étiquettes) puis en assumant de prendre le terme à son compte. Dans un court manifeste daté de 1855, et intitulé « Le Réalisme », il déclare : « Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but. »<sup>165</sup> Son idée du réalisme a donc peu de choses en commun avec l'usage courant qu'un profane pourrait faire de ce mot face à une toile dans un musée, et s'écarte même aussi de ce que lui reprochaient les premiers détracteurs qui le taxaient d'un « réalisme » bêtement imitatif, dont la prétention serait de dénoter mécaniquement la nature comme le ferait (croyaient-ils) la photographie, à laquelle Courbet s'intéressait beaucoup. Denis Milhau dédie un chapitre de son livre à l'analyse du réalisme revendiqué par le peintre français. Il y note, notamment, que prendre pour objet de sa peinture « les mœurs, les idées, l'aspect de son

---

<sup>162</sup> ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004, p. 220.

<sup>163</sup> REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française M-Z*, op. cit., p. 1740.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> Cité dans MILHAU Denis, *Du réalisme*, op. cit., p. 86. L'auteur précise d'ailleurs que, bien que le manifeste soit signé par Courbet, et que le peintre en ait assumé la paternité, il n'est pas certain qu'il l'ait rédigé de sa main.

époque » semble relever « de la psychosociologie, voire de l'idéologie, de l'immatériel ou de l'invisible » plutôt que du domaine de « la tangibilité, la visibilité et la matérialité qui les auraient rendus susceptibles d'une reproduction »<sup>166</sup>.

Le réalisme dont se réclame Courbet n'est pas donc celui par lequel on l'incriminait ; s'il consent à adopter cette étiquette, c'est à condition de ne pas la réduire à une simple reproduction mécanique du visible, pour prendre en charge ce que le monde contient d'ineffable, que la peinture, précisément, est à même de révéler. Et ce seulement *selon l'appréciation* du peintre, soit dans un mouvement de va-et-vient entre ce qui est « indépendant de sa volonté » et sa sensibilité propre. Selon Courbet, le peintre est réaliste non seulement parce qu'il « aime les choses telles qu'elles sont », et qu'il « reconnaît à tout être sa fonction naturelle » mais aussi parce qu'il « lui donne une signification juste dans [ses] tableaux », jusqu'à « faire penser les pierres »<sup>167</sup>. Rien de paradoxal ici : c'est précisément par goût des pierres – ou toute autre chose du monde – et par souci de leur faire honneur, qu'il ne s'arrête pas à l'inertie de leur apparence mais s'efforce de rendre *avec justesse* quelque chose qui tiendrait de leur mouvement intérieur (mouvement de pensée, de mœurs ou d'idées, dont les frontières ne se bornent pas à la seule vie humaine).

C'est dans la lignée de cette idée-là du réalisme que s'inscrit Cézanne, lui qui n'a cessé de clamer son admiration pour Courbet et de répéter qu'il peignait « d'après nature » tout en s'avançant toujours plus loin dans l'abstraction. L'« abstraction » cézannienne, les portes qu'il ouvre vers le cubisme notamment, ne sont pas contradictoires avec sa prétention au réalisme, pour peu que celui-ci ne se réduise pas à la reproduction exacte des traits extérieurs de la nature (auquel cas la peinture de Cézanne n'est pas la plus indiquée, comme le montre bien le livre d'Alain Mothe mettant en parallèle des photographies et des tableaux de Cézanne depuis le même point de vue, ce qui rend frappante la distorsion des volumes par le peintre). Cézanne reprend la distinction de Baudelaire entre reproduction et représentation : la peinture ne peut pas reproduire ou copier le réel, puisqu'elle n'a pas les mêmes propriétés (de dimension, de matière...), mais peut le représenter, c'est-à-dire user de ses moyens propres pour faire émerger un « monde autre et cependant tout réel », comme le dit le peintre face aux *Noces de Cana* dans *Une Visite au Louvre*.

Joachim Gasquet raconte que Cézanne s'est un jour emparé de *La peau de chagrin* (1831), le roman de Balzac, pour y lire à voix haute ce passage : « une nappe blanche

---

<sup>166</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>167</sup> COURBET Gustave, *Écrits, propos, lettres et témoignages*, Paris, Hermann, coll. « Savoir arts », 2011, p. 231.

comme une couche de neige fraîchement tombée sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds. » Le peintre a dit alors au jeune poète qu'il avait longtemps cru pouvoir peindre la nappe de neige fraîche, avant de prendre conscience qu'il fallait plutôt chercher à peindre « s'élevaient symétriquement les couverts » et « les petits pains blonds ». « Si je peins “comme neige fraîchement tombée” ou “couronnés”, je suis foutu ! », s'exclama-t-il, « mais si j'équilibre et je nuance mes couverts et mes pains comme sur nature, vous pouvez être sûr que les couronnes, la neige et tout le tremblement y seront... »<sup>168</sup>. Voilà qui pourrait appeler nombre de commentaires, en particulier en direction de la phénoménologie, à laquelle nous reviendrons, mais contentons-nous, pour l'heure, de remarquer que Cézanne laisse de côté les éléments métaphoriques qui appartiennent au champ de la littérature pour ne garder de la description de Balzac que ce qui peut se transposer strictement en peinture : des motifs, des couleurs et des accords géométriques. Et ce, non par dégoût pour les procédés littéraires (s'il lit et s'inspire de cette phrase, c'est probablement qu'il la trouve belle et réussie), mais bien parce qu'il cherche à atteindre le même degré de réalité que Balzac ; « tout le tremblement » auquel touche l'écrivain – tremblement bien *réel* – ne peut advenir en peinture qu'à condition de s'en tenir aux limites de son art. Représenter plutôt que reproduire, c'est donc trouver dans le matériau pictural les équivalents à la matière du réel, au lieu d'en copier l'apparence ; tel est le réalisme cézannien.

#### b. Réalisme straubien

Le réalisme straubien pourrait se formuler en des termes assez proches. Il a peu de choses à voir avec l'espèce de crudité du réel qu'on a prêté à un cinéaste comme Maurice Pialat (sous le nom, parfois, de naturalisme). Straub et Huillet ne cherchent pas le « faire-vrai » ou « l'effet de réel », techniques dénotatives par lesquelles passent nombre de cinéastes et qui s'approchent de l'imitation des apparences en peinture. Iels ne croient pas non plus que la réalité est donnée : quand bien même le cinéma aurait le pouvoir d'enregistrer quelque chose du réel, ce quelque chose est un matériau qu'il revient aux cinéastes de travailler, ou plutôt de faire travailler, comme Courbet faisait penser les pierres. Daney écrivait que, contrairement au naturalisme qui reconduit ce qui lui préexiste, « le réalisme est toujours à gagner »<sup>169</sup>. D'où notre première partie sur la méthode, qui débouche sur cette phrase de Cézanne disant que « [sa] méthode, [son] code, c'est le réalisme ».

---

<sup>168</sup> Cité dans MILHAU Denis, *Du réalisme, op. cit.*, p. 129.

<sup>169</sup> DANÉY Serge, *La Rampe, op. cit.*, p. 70.

Une telle conception du réalisme pourrait sembler contradictoire avec celle d'André Bazin (pourtant fondamentale dans la théorie du cinéma, et particulièrement formatrice pour Straub) si l'on s'en tient à l'idée selon laquelle le réalisme bazinien serait ontologique à l'image photographique et cinématographique. Dans son célèbre texte « Ontologie de l'image photographique », Bazin postule en effet que l'appareil enregistreur a un lien privilégié avec la réalité, qu'il l'objectifie (on parle d'ailleurs d'objectif pour désigner le verre ou la lentille permettant de capter une prise de vue), et s'impose donc comme une radicale nouveauté dans l'histoire des arts, libérant du même coup la peinture du « complexe de la ressemblance » en le prenant en charge par essence<sup>170</sup>. Mais il met aussi en garde contre un malentendu à l'origine de la querelle du réalisme dans l'art : la confusion entre « le véritable réalisme qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde, et le pseudo-réalisme du trompe-l'oeil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes »<sup>171</sup>.

En s'opposant à l'illusion de la ressemblance, Bazin rejoint donc ce qu'on a décrit du réalisme de Cézanne, dont il évoque d'ailleurs la libération vis-à-vis de la « géométrie illusionniste de la perspective » au profit d'une « forme qui reprend possession de la toile »<sup>172</sup>. On ne peut pas dire alors que le réalisme cinématographique, selon Bazin, est donné d'emblée par l'appareil enregistreur, puisqu'il est d'abord un « besoin d'exprimer ». Du reste, le critique et théoricien revient lui-même souvent, au fil de ses textes, à cette contradiction entre une ontologie réaliste du cinéma et un réalisme d'expression qui serait à conquérir. Le cinéma, plus encore que la photographie, enregistre « objectivement » une réalité qui se donne d'elle-même, mais l'art intervient dans le geste qui consiste à montrer cette réalité enregistrée. Le cinéaste devient alors cette « plaque sensible » dont parle le peintre dans *Cézanne* ; il réceptionne la réalité de l'appareil mais doit ensuite la mettre en forme pour qu'elle puisse être vue.

Straub et Huillet héritent de cette dialectique bazinienne. Quand iels adressent des reproches à d'autres cinéastes, c'est souvent au nom d'un réalisme qui semble primaire : « Tarkovski n'a jamais été capable de filmer dans la forêt » (à propos de *L'Enfance d'Ivan*, 1962)<sup>173</sup> ou « Wenders est un parachutiste » (à propos des *Ailes du Désir*, 1987)<sup>174</sup>. Autrement dit, l'un et l'autre ne tiendraient pas compte de la réalité de l'espace

---

<sup>170</sup> BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 14.

<sup>171</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>172</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>173</sup> URL = <https://www.youtube.com/watch?v=25O75ba5Ajs>, consulté le 08/05/2026 à 15:55.

<sup>174</sup> Masterclass de Straub & Huillet à la FEMIS en 1988, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=PS1RTpTBpSY>, consulté le 08/05/2026 à 15:57.

dans lequel ils se trouvent : il y a bien quelque chose d'enregistré, qui fait qu'on reconnaît qu'il y a une forêt ou la ville de Berlin, mais cet enregistrement manque du geste, de la mise en forme, qui permettrait de restituer la réalité filmée. Mise en forme d'ailleurs essentiellement négative : pour Straub comme pour Bazin, l'art est proportionnel au retrait de l'artiste, mais c'est justement ce retrait qui nécessite un long travail. Dans un court texte à propos du cinéaste allemand Peter Nestler, Straub le compare à Cézanne à partir de l'idée que l'un et l'autre « ne font que filmer, peindre, dessiner ce qu'ils voient, sans essayer par avance d'imposer une forme et du coup de faire disparaître la réalité »<sup>175</sup>. Là encore on retrouve ce que dit Cézanne de l'artiste qui ne doit être qu'une « plaque sensible » sur laquelle viendrait s'enregistrer le monde. Mais chaque fois ces formules restrictives, sous forme de « ne [...] que », témoignent d'une simplicité, presque d'une évidence, qui paradoxalement demeure à conquérir.

Le réalisme de Straub et Huillet est donc très proche, théoriquement, de celui de Cézanne, au point où Thomas Voltzenlogel, dans son travail de thèse, estime que *Cézanne* est un « film-manifeste » du réalisme propre à Straub et Huillet<sup>176</sup>, ou que Robert Bonamy, dans son ouvrage *Le fond cinématographique*, affirme que « le réalisme de leur cinéma est celui de Cézanne »<sup>177</sup>. Mais il nous semble que c'est seulement au contact de ses expressions concrètes que la définition de ce réalisme pourra se densifier davantage, et qu'il sera possible de voir en quoi il est aussi straubien que cézannien.

---

<sup>175</sup> Extrait d'un entretien avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « Filmkritik », 10/1968, puis in Hans Hurch, « Nicht versöhnt, Filme aus des BRD 1964-76 », Vienne, 1997, Viennale. Lisible sur le site *Dérives.tv*, URL = <https://derives.tv/sur-peter-nestler/>, consulté le 08/05/2026 à 16:12.

<sup>176</sup> VOLTZENLOGEL Thomas, *Cinéma profanes : une constellation (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Harun Farocki, Pedro Costa et quelques autres...)*, thèse en Arts sous la direction de Jean-Marc LACHAUD, Université de Strasbourg, 2013, p. 75.

<sup>177</sup> BONAMY Robert, *Le Fond cinématographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le parti pris du cinéma », 2013, p. 136.



## II. 1. B. *Une Visite au Louvre*, film objectiviste

« Quand on voit le premier film, on se dit qu'il s'agit de peinture et, tout à coup, quand on voit le deuxième film, on se dit qu'il s'agit de cinéma... »

un spectateur après une double projection d'*Une Visite au Louvre*<sup>178</sup>

Nous avons vu dans la première partie de ce mémoire que, pour filmer les tableaux du Louvre, Straub et Huillet ont calculé méticuleusement la température des couleurs et la fixation des cadres. Ils ont aussi absenté la foule de visiteurs pourtant nombreux dans l'aile du musée où se trouvent *Les Femmes d'Alger* (1833, Delacroix), *Le Paradis* de Tintoret (1588-94), et plus encore *Les Noces de Cana* (1563, Véronèse), qui fait face à la Joconde<sup>179</sup>. Tout est fait pour qu'il n'y ait plus à voir que les tableaux. De même que la voix de Julie Koltai, enregistrée en *off*, est entourée de silence. Le film est comme nu, le musée dépeuplé.

C'est à partir de ce constat que le critique Jean-Paul Fargier, dans un article paru en avril 2005, affirme avec provocation qu'*Une Visite au Louvre* serait un *ready-made*. « Les Straub ne font pas du Cézanne mais du Duchamp », écrit-il, en référence à l'artiste Marcel Duchamp qui, « *juste après* Cézanne dans l'histoire des révolutions esthétiques, [...] avait eu l'idée géniale de faire monter sur le podium de l'art n'importe quel objet trouvé, tout fait. » Selon lui, le film, par son dénuement, « ne cherche pas à représenter des tableaux mais à exhiber du filmique », témoignant d'une « négation de toute volonté de représentation cinématographique »<sup>180</sup>. La comparaison de Jean-Paul Fargier, incongrue *a priori*, nous semble intéressante en ce qu'elle fait intervenir la notion d'objet, et pointe un antagonisme entre exhibition et représentation. Ses arguments se fondent sur le postulat qu'il y aurait à choisir entre l'objet « film » et l'objet filmé ; ce serait soit l'un soit l'autre. Il fait un lien de cause à effet entre un renoncement à ce qu'il appelle « la représentation du monde » et l'exhibition du cinéma par lui-même, mais c'est le chemin inverse qui sous-tend tout son texte : puisque, comme spectateur, il ne voit que l'objet « film », c'est qu'il n'y a pas d'objet filmé. Pour le dire en reprenant les termes qu'il emploie : on ne verrait que le socle, l'exposant, au point où ce socle n'expose plus rien, sinon lui-même.

---

<sup>178</sup> LAFOSSE Philippe, *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, *op. cit.*, p. 290.

<sup>179</sup> Nous analyserons plus avant la sélection des tableaux montrés vis-à-vis de leur position au sein du Louvre, dans une compréhension (anti)pédagogique, au cours de la troisième partie.

<sup>180</sup> FARGIER Jean-Paul, « Straub toujours tu m'intéresses », *Ironie* n°106, avril 2005.

Cette idée pourrait renvoyer non seulement à Duchamp, mais aussi au courant littéraire formé dans les années 1930 par un groupe de poètes new-yorkais qui se sont revendiqués « objectivistes », auquel Benoît Turquety a consacré une étude comparée avec l'œuvre de Straub et Huillet. Le chercheur écrit notamment :

« L'important, dans la conception objectiviste du poème, n'est pas qu'il décrive un objet (qu'il s'en tienne à l'annotation de perceptions non commentées), mais qu'il en soit un, que le poème lui-même soit construit, manufacturé comme un objet. On passe d'un critère "externe" (rapport à une réalité extérieure au poème), à un critère "interne" (cohérence, solidité de la structure) ; d'un critère de contenu à un critère formel. »<sup>181</sup>

Cette apparente prévalence du critère interne sur le critère externe pourrait rejoindre, à première vue, l'opposition que fait Jean-Paul Fargier entre « représenter des tableaux » et « exhiber du filmique » dans *Une Visite au Louvre*. Mais ce serait négliger une condition fondamentale à la définition que donne Benoît Turquety de l'objectivisme : le *passage* d'un critère à l'autre. Il n'y a pas à choisir entre le contenu et la forme, entre l'objet décrit et le poème (ou le film) comme objet ; l'objectivisme désigne précisément « la conjonction de ces exigences »<sup>182</sup>. Si Jean-Paul Fargier ne tire d'*Une Visite au Louvre* qu'une forme de vacuité nihiliste où « seuls brillent, tour à tour, le leurre et l'agent du leurre »<sup>183</sup>, c'est parce qu'il demeure aveugle au lien qui se tisse entre l'exhibition qu'il incrimine et la représentation qu'il cherche avec tant de convoitise. Le « socle » du film – à savoir sa méthode, dans ce qu'elle peut laisser transparaître de plus austère – ne s'« exhibe » que dans la mesure où il se fonde sur une réalité extérieure (les tableaux, la voix – comme Duchamp n'avait pas *rien* mais l'urinoir) pour aboutir à un objet « film », un film comme objet, bâti de la conjonction du socle et du « représenté ».

Par sa manière de prendre le film à l'envers, déniaut à *Une Visite au Louvre* tout intérêt pour les tableaux qu'il montre alors même qu'il pourrait donner l'impression de *ne faire que ça* (montrer des tableaux), Jean-Luc Fargier prétend s'opposer à ceux qui louent le suprême effacement de Straub et Huillet devant leur sujet. Il nous semble pourtant qu'il les rejoint en cette façon de penser l'art à partir d'un ultimatum tranchant : subjectivité de l'artiste *ou* représentation objective du réel. Comme si, dans le premier cas, le réel était nécessairement négligé, ou du moins absorbé et déformé par une partialité toute puissante, et dans l'autre ce serait au contraire à l'artiste de

---

<sup>181</sup> TURQUETY Benoît, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, objectivistes en cinéma*, op. cit., p. 76.

<sup>182</sup> *Idem*.

<sup>183</sup> FARGIER Jean-Paul, « Straub toujours tu m'intéresses », art. cit.

disparaître au profit du réel dans sa forme la plus brute. Cela implique, dans l'une comme l'autre des situations, de reléguer l'œuvre à une fonction transitive abstraite, de n'en faire qu'un relai (entre le spectateur et le réel ou l'artiste). Ce que nous apprend l'objectivisme tel qu'entendu par Benoît Turquety, c'est que l'œuvre comme l'artiste sont parties prenantes du réel, non seulement qu'ils s'y originent mais aussi qu'ils le composent ; un poème, un film, sont des formes objectives du réel (ou simplement des *formes réelles*).

C'est précisément ce qu'a compris Cézanne en peinture (inspiré non seulement par Courbet mais aussi par les recherches de Flaubert pour le compte de la littérature). C'est pourquoi, quand il s'attarde sur la figure d'une femme contre une nappe dans *Les Noces de Cana* durant sa visite au Louvre, ce n'est pas pour signaler ce que traduirait ou représenterait ce détail par rapport à une réalité extérieure à la peinture, mais pour se demander « où commence sur son sourire l'ombre ? Où la lumière caresse-t-elle, boit-elle, imbibe-t-elle cette ombre ? », puis « est-ce beau, est-ce vivant ? », soit des questions qui prennent pour objet la peinture, un objet complet en lui-même, intransitif, qui ne nécessite pas d'en appeler à des référents extérieurs, sinon ceux, incombant au réel sous toutes ses formes, de la beauté et de la vie. Il dit d'ailleurs explicitement, à propos du tableau, qu'il s'agit « d'un monde autre et cependant tout réel ». On comprend mieux alors pourquoi il fût l'un des pères de ce qu'on a appelé « peinture abstraite » : en s'avancant toujours plus loin dans les lois propres au monde objectal de la peinture, on ne considère plus l'objet représenté (issu d'une « réalité extérieure » : exemplairement une pomme) comme une fin vers laquelle il s'agirait de faire tendre son geste, mais comme ce que Cézanne appellera un *motif*, équivalent au critère externe qui sert de point de passage vers le critère interne pour les objectivistes. Dans *Le Jardin des Lauves* de 1906, par exemple (voir fig. 3, p. 13), il semble clair que le peintre, regardant le jardin de son atelier, en a tiré une réalité détachée des lois de la perspective, de tracé ou de proportions dites « naturelles », mais soumises à celles qu'il prête à l'harmonie picturale.

Ce qui peut étonner, à première vue, c'est que Cézanne n'abandonne pas pour autant le motif. On pourrait pourtant croire que la peinture, obéissant dorénavant à des lois qui lui sont propres, n'a plus besoin de référent extérieur pour s'épanouir pleinement. De nombreux peintres, au cours du XXe siècle, ont d'ailleurs atteint à la peinture comme objet en faisant sauter l'« objet peint » (l'un des plus célèbres étant Jackson Pollock). Pas Cézanne. Non seulement il n'a jamais lâché son motif, mais il n'a même cessé de revendiquer le primat de l'œil sur le geste (contrairement à Pollock, dont

la peinture est radicalement *gestuelle*) ; un oeil qui s'écarquille et sort de ses gonds à force de regarder, jusqu'à peut-être parvenir à « voir sur nature »<sup>184</sup>. Le motif, l'objet peint, est donc à la fois le fondement et ce vers quoi tend la peinture, son point de départ en même temps que son point d'arrivée. Mais celle-ci, on l'a vu, n'étant pas transitive, puisqu'elle est en elle-même une forme objective du réel, il résulte que l'art se fonde « sur nature » tout en étant « une harmonie parallèle à la nature », comme le dit le peintre dans le film *Cézanne*. C'est précisément la dialectique des objectivistes.

L'exhibition du filmique que voit Jean-Paul Fargier dans *Une Visite au Louvre* n'est peut-être en fait que la forme accomplie de son objectivation. Il y aurait plusieurs façons d'envisager un film-au-musée comme objet. Quand le cinéaste américain Frederick Wiseman tourne *National Gallery* (2014), il procède à une orchestration des espaces de travail du musée, notamment ceux où se déploie la parole, afin de faire sentir l'organisation sociale qui préside à la vie du lieu ; la cohérence globale de son film se trame dans l'agencement polyphonique par lequel tiennent ensemble des blocs *a priori* disparates. Agencement qui joue d'ailleurs à plusieurs échelles, puisque Wiseman tient chacun de ses films pour une pièce de l'ensemble plus vaste que constitue son œuvre. Son rapport au musée a donc quelque chose d'à la fois socialisé et extensif. Straub et Huillet, au contraire, opèrent par condensation ; iels ne s'intéressent pas à tout ce qui peut circuler autour des tableaux, ni au musée comme espace social ou comme institution. Tout cela est au contraire gommé pour atteindre aux seuls tableaux, dans des conditions sans rapport avec celles d'un spectateur ou même d'un conservateur de musée. C'est, en un sens, le Louvre sans le Louvre (voilà le *ready-made*), ce qui maintient le spectateur à la conscience qu'il est face à un film, et que ce film est un objet. Mais c'est aussi la voie qu'iels ont trouvée pour s'approcher au plus près de la matérialité nue et intransitive de la peinture elle-même. L'objet filmé et l'objet film se miroitent l'un dans l'autre, comme chez Cézanne le paysage et le tableau.

Un exemple peut-être plus radical encore se trouve dans *Cézanne*, quand apparaissent des photographies du peintre au travail (voir fig. 7 et fig. 8, p. 32). Ce qu'on voit alors, c'est à la fois ce que montre la photo et la photo elle-même, dont la fixité et le caractère d'objet sont d'autant plus manifestes qu'elle est filmée, c'est-à-dire enregistrée dans la durée étale d'un plan de cinéma, alors même que tout dans ce plan est apparemment immobile. L'objet vient donc redoubler le « photo-réalisme » (ou le réalisme ontologique bazinien), puisque celui de la photo s'ajoute à celui du cinéma, mais ce redoublement presque tautologique entre en tension avec l'expérience du temps

---

<sup>184</sup> BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 44.

qui s'écoule telle que vécue par le spectateur. Il n'y a aucune intervention des cinéastes sur l'objet-photo, qui n'est d'ailleurs pas commenté en tant que tel (la voix *off* n'indique rien en ce sens), et c'est cette non-intervention, cette exhibition à nu, qui fait tenir ensemble le « contenu » et le « contenant », ou l'interne et l'externe. Autrement dit, tout est objet : Cézanne sur la photo, la photo elle-même, et le film enregistrant cette photo. Et puisqu'il en est ainsi, tout est aussi sujet (ou sujet potentiel) : il n'y a aucun « effet de signature » de Straub et Huillet, on ne sait pas non plus qui a pris la photo exposée ; la question de l'artiste se dissout presque intégralement (Charles Olson, poète objectiviste, parlait de « l'élimination de l'interférence lyrique de l'individu en tant qu'ego, du "sujet" et de son "âme" »<sup>185</sup>) en même temps que celle de la représentation, dans une espèce d'horizontalité parfaite abolissant la frontière subjectif/objectif, interne/externe, mais aussi fond et forme.

C'est cette horizontalité qui nous semble toucher à l'objectivisme, et que généralise *Une Visite au Louvre*. Nous la posons comme réaliste au sens où le *réalisme* serait « le mot magique par lequel Cézanne compense l'abstraction figurative des moyens par lesquels la nature, selon une torsion unique, parvient à joindre en lui ses mains errantes, avant de devenir dans la peinture la proie d'une errance interminable. », comme l'écrit le théoricien du cinéma Raymond Bellour dans un texte pour la revue *Trafic*<sup>186</sup>. Abstraction/Figuration, torsion/jonction, soit encore des contradictions apparentes résorbées par la « magie » d'un réel tout à la fois horizon à conquérir par son art et zone objective antérieure à toute contradiction. C'est donc que le réalisme se gagne au prix d'un travail avant tout négatif, dont nous allons explorer plus avant certaines des modalités.

---

<sup>185</sup> Cité par FRANCE-LANORD Hadrien dans le cadre d'un rapprochement entre la poésie objectiviste et la peinture de Cézanne, in *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui*, *op. cit.*, p.128. Le professeur agrégé de philosophie ajoute à la suite de la phrase d'Olson « De toute évidence, il y a ça aussi chez Cézanne. »

<sup>186</sup> BELLOUR Raymond, « Sur la scène du rêve », *Trafic* n°13 (P.O.L.), hiver 1995, p. 76.



## II. 2. À quoi s'oppose le réalisme cézannien

### II. 2. A. Comment Marat est mort deux fois



Fig. 22 : écran noir (sous-titrage anglais) dans *Une Visite au Louvre*

Dans l'intervalle sous forme d'écran noir entre *La Source* d'Ingres (1820-1856) et *La Mort de Marat* de David (1793), les deux premiers tableaux d'*Une Visite au Louvre*, Cezanne, liant l'un et l'autre des peintres, dit d'eux qu'« ils ont introduit le poncif, ils ont voulu peindre la main idéale, le pied idéal ; le visage, le ventre parfaits ; l'être suprême. Ils ont banni le caractère. » Puis, quand apparaît le tableau de David<sup>187</sup> :



Fig. 23 : *La Mort de Marat* dans *Une Visite au Louvre*

<sup>187</sup> Le tableau exposé au Louvre et qu'on voit dans le film n'est vraisemblablement pas celui de David, exposé à Bruxelles, mais une réplique par l'un de ses élèves, Gioacchino Serangeli, réalisée en 1800, et qui présente plusieurs différences notables, à commencer par l'inscription sur le meuble de bois, passant de « À Marat, David » à « N'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné ». Dans le livre de Gasquet, rien n'indique si Cezanne se trouve face à la réplique où s'il parle de l'original de mémoire. Straub et Huillet ont fait le choix étonnant de filmer la réplique du Louvre, dont l'encart légendé (pas montré dans le film) indique « École de Jacques-Louis David », peut-être pour jouer de nouveau sur la notion de reproductibilité des œuvres d'art, ou pour laisser le spectateur libre de penser lui-même la correspondance entre le commentaire entendu et le tableau qu'il voit, fût-il une réplique. De notre côté, nous laissons de côté cette question pour nous concentrer sur le problème qui nous occupe ici.

« Je ne connais rien de plus froid que son Marat, quel héros étriqué... Un homme qui avait été son ami, qui avait été assassiné, qu'il devait glorifier aux yeux de Paris, de la France entière, de toute la postérité... L'a-t-il assez rapetassé avec son drap et délavé dans sa baignoire ? Il pensait à ce qu'on dirait du peintre, et non à ce qu'on penserait de Marat. Mauvais peintre. »

Voilà posés plusieurs types de reproches. Le plus apparent étant celui d'ordre moral : le tableau est d'autant plus odieux aux yeux de Cezanne qu'il est indigne de l'amitié prétendue entre David, le peintre, et Marat, le modèle – modèle *a fortiori* cadavérique, dont on peut supposer que l'assassinat aurait dû rendre l'artiste particulièrement humble et attentif à ce qu'il faisait, porté par le devoir de « glorifier » le mort. Bien loin d'être scrupuleux, sincère et soumis à la nature comme le préconise Cezanne dans l'autre film, David aurait surtout été soucieux de sa propre gloire, qu'il aurait fait passer avant celle de Marat. Difficile, ici, de ne pas se souvenir du grand débat cinéphilie autour du travelling de *Kapò* (1960, Pontecorvo), auquel le critique Jacques Rivette reprochait son exhibition formaliste au moment de filmer une juive mourant sur une clôture en barbelés en tentant de s'échapper du camp de concentration dans lequel elle était enfermée<sup>188</sup>. Bien sûr, le problème soulevé par Rivette touche à celui de la représentation des camps, dont Cezanne, une cinquantaine d'années auparavant, ne pouvait pas soupçonner l'existence (et David encore moins), mais son texte dit aussi qu'« il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute »<sup>189</sup>. Ce faisant, il tisse un lien entre esthétique et morale à partir d'un point limite – la mort – qui rendrait d'autant plus saillante la responsabilité d'un artiste vis-à-vis de son sujet. Cezanne, reprochant à David d'avoir pensé à ce qu'on dirait de lui plutôt qu'à ce qu'on penserait de Marat, met en évidence cette forme de déresponsabilisation de l'artiste face à son modèle, qui est une faute esthétique (« mauvais peintre ») autant qu'une faute morale (une *abjection*, pour reprendre le célèbre mot de Rivette), l'une et l'autre se rejoignant nécessairement dès lors que l'art se soucie du réel.

Mais alors qu'y a-t-il sur cette toile qui pousse Cezanne à cette réprobation morale ? Il dit que Marat est « froid », « étriqué », « rapetassé avec son drap et délavé dans sa baignoire ». Autant d'adjectifs qui semblent plutôt opportuns pour décrire un mort ; et il est annoncé, dès le titre du tableau, que Marat est bien mort. S'attendait-il à le

---

<sup>188</sup> RIVETTE Jacques, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961, pp. 54-55.

<sup>189</sup> *Idem*.

voir danser, les joues rougies par l'ivresse de vivre ? Il est bien clair que non. Ce contre quoi Cezanne se soulève, ce n'est pas la mort du modèle, mais la mort de la peinture. « David a tué la peinture » dit-il en ouverture. C'est le deuxième point fondamental exprimé dans ce passage, et qu'on pourrait résumer ainsi : un tableau se juge à sa vitalité, quel que soit son modèle, et y compris s'il s'agit d'un homme assassiné. « Il y a des sérénités passionnelles » dit aussi Cezanne sur ce même écran noir. Et pour bien le comprendre, il suffit de regarder, en contrepoint, la *Nature morte au crâne* (1895-1900) de Cezanne (fig. 24), qui ne représente aucun élément « vivant » à proprement parler, mais où pourtant tout palpite d'une forme de sensualité colorée ; les fruits sont patents, charnus, la nappe d'une souplesse et d'un velouté tels qu'on croirait la toucher des yeux ; l'ensemble tient dans un léger déséquilibre, l'assiette négligemment inclinée, et la pomme croquée qu'elle soutient semble proche de rouler, comme la poire sur le rebord pourrait tomber de la table à tout instant ; et le crâne, et l'obscurité sur laquelle il s'inscrit, n'ont pas la morte froideur de Marat mais appellent au contraire à la densité, toute entière contenue dans la bombe osseuse trouée de grands orifices noirs, d'un *sentiment de la mort*. Le tableau, ainsi, n'adhère pas à la mort qu'il représente – ce qui ne ferait qu'ajouter du mortifère au mortifère – mais prend le parti d'un flot de vie qui, comme la vie du monde, peut accueillir en son sein la possibilité de la mort. Tandis que, chez David, il ne reste plus rien à sentir puisque la mort s'est immiscée dans le moindre pan de la composition, dans le tableau de Cezanne, au contraire, la mort elle-même est d'autant plus sensible, « passionnellement sereine », qu'elle creuse son sillon de néant à l'intérieur du petit monde ardent et mouvementé de la toile.

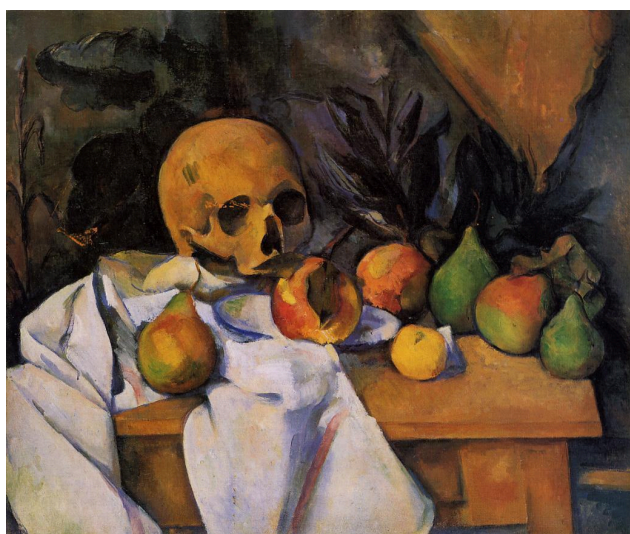


Fig. 24 : CEZANNE Paul, *Nature morte au crâne* (1895-1900)  
 huile sur toile, 54,3x65cm, Fondation Barnes, Philadelphie (États-Unis)

Afin de filmer *La mort de Marat* en cézanniens, Straub et Huillet sont donc amenés à briser le cycle de mort instauré par David. Sujet mort, peinture morte, mais film vivant ; telle est l'équation à résoudre. La solution trouvée, comme souvent, repose sur plusieurs couches de contrastes qui mettent en tension le tableau cadavérique avec d'autres éléments, afin que la vie du film se fonde sur des *rappports de forces*, un peu à la manière de ce qu'on peut voir sur la toile de Cézanne. Si les plis de la nappe inclinent l'assiette au point où la pomme semble y être posée en un équilibre instable, à la limite de tomber, et que cette chute pourrait entraîner celle des autres fruits sur le rebord de la table, c'est que Cézanne n'a pas seulement peint une table, une nappe, une assiette, une pomme à demi croquée, etc. Ce qu'il a peint, c'est aussi et avant tout les rapports entre ces choses, et la façon dont ces rapports *agissent* ces choses : l'inclinaison, le pli, le point de basculement de l'équilibre vers le déséquilibre... Mais aussi les tons qui se complètent ou se rejettent ; comment le blanc de l'assiette contient sur son bord un reflet du même vert que les poires les moins mûres, comment la nappe n'est pas d'un blanc immaculé mais pénétrée en mineur par toutes les couleurs du tableau, comment l'ocre (si caractéristique de la palette cézannienne) du crâne ou de la table se réverbère sur ce qui semble être un pan de mur décollé sur la droite, assez peu vraisemblable d'un point de vue de l'imitation « pure » de la réalité mais qui participe à la dé-fixation et à l'ondulation du regard.

Pour décrire la recherche de Cézanne, Deleuze parlait de « capture des forces », au sens d'une physique de la peinture :

« En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. [...] N'est-ce pas le génie de Cézanne, avoir subordonné tous les moyens de la peinture à cette tâche : rendre visible la force de plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage, etc. ? »<sup>190</sup>

Le réalisme cézannien tiendrait donc à la vigueur et la vérité avec lesquelles il a rendu les rapports de force *entre* les choses, plus que les choses elles-mêmes, et quitte à déformer ces choses au nom des forces qui les lient, les animent et donnent vie à la toile. Juste avant qu'il ne soit question de David, dans le film, Cézanne dit d'ailleurs de *La Source* d'Ingres que « ça ne tourne pas dans l'air », parce que « le rocher de carton n'échange rien de son humidité pierreuse avec le marbre de cette chair mouillée (ou qui devrait l'être !) ». Cet *échange* dont il parle, et qu'il pose comme nécessaire au

---

<sup>190</sup> DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation, op. cit.*, pp. 57-58.

tournoiement dans l'air, c'est ce que nous nommons ici *rappports de forces* ; c'est la distribution de l'ocre, c'est le commerce du vert des poires et du blanc de la nappe, de l'inclinaison de l'assiette avec la bascule de la pomme, dans *Nature morte au crâne*. Les forces composent et décomposent la vie.

Ce problème, en cinéma, s'affronte par d'autres moyens ; il a déjà été longuement question de ceux trouvés par Straub et Huillet pour filmer la peinture. Ici, donner à voir ce qui serait une « peinture morte » sans que le film ne meure par la même occasion passe d'abord par le contraste avec le commentaire. Ce qu'il dit, sa façon d'identifier, décrire et révéler ce qui fait que le tableau dont il parle serait mort, donne au spectateur la possibilité d'enclencher des allers et retours entre ce qu'il voit, ce qu'il entend, et l'espace qu'il a pour penser par lui-même (via les fréquentes plages de silence, notamment) ; force de circulation, donc, entre la vue, l'ouïe et l'activité de l'esprit. Mais le commentaire fait contraste aussi par la tonalité vigoureuse de la voix de Julie Koltaï, sa fulmination, sa façon de décomposer les syllabes, de raffermir les consonnes, d'accélérer et ralentir le rythme à des moments inattendus (parce que ne correspondant pas aux normes courantes de la ponctuation), cette espèce de grondement intensif venue du *off* comme pour se heurter à l'image... Tout ceci fait résistance à la mort de Marat, d'autant que le tableau, installé sur le sol contre un mur au fond d'une pièce, est filmé de plus loin que tous les autres, ou du moins est le seul qui laisse voir la distance entre le cadre et la caméra, *distance critique*, peut-être ; un espace laissé vide où se creuse d'autant mieux l'écart qui sépare le tableau du commentaire de Cézanne, ou du regard des cinéastes. Sa position, enfin, au sein du film, où les deux premiers tableaux montrés font l'objet de griefs, témoigne aussi d'un mouvement qui va des « mauvais peintre[s] » jusqu'à leur contradiction heureuse par les bons, et qui permet ainsi aux reproches adressés de déboucher sur des exemples d'élucidations. Nous avons choisi de faire le contrepoint par une œuvre de Cézanne, mais le film s'en est chargé lui-même en faisant se succéder à la critique de David *Les Noces de Cana* de Véronèse, introduites en *off* par un enthousiaste « Mais voilà de la peinture, voilà de la peinture ! » et qui donneront lieu à des envolées élogieuses à rebours de la gronderie sévère qui leur a précédé.



## II. 2. B. La vieille servante et les clichés

« Cette insoutenable lutte contre le cliché [...] au terme de laquelle celui qui n'en sort pas écrasé peut bien revendiquer le titre de Réaliste. »<sup>191</sup>

Nous avons vu, donc, que les reproches adressés par Cézanne à David touchent à des critères moraux, eux-mêmes liés à une certaine idée de la vie en peinture, vitalité du mouvement et des rapports de force que nous avons tenté de décrire, et dont *La mort de Marat* serait dépourvue. Il y a enfin, dans les propos que nous avons rapportés du peintre aixois, une troisième dimension cruciale : celle du « poncif » et de « l'idéal ». Il dit aussi, face à *La Source* d'Ingres, juste avant l'écran noir, qu'« à force de vouloir peindre la vierge idéale, il n'a plus peint un corps du tout. » Au nom de quoi l'idéalisme de Ingres et de David est-il répudié, si ce n'est au nom d'un réalisme ? Ce que condamne Cézanne dans cette recherche de « l'être suprême », c'est qu'il tend à s'élever au-dessus de toute contingence matérielle jusqu'à « bannir le caractère » ou « [ne plus peindre] de corps du tout ». Ce n'est donc pas une question de sujet choisi mais bien toujours d'approche et de travail concret de la peinture.

Plus tard dans le film, il ne tarit pas d'éloges sur *La Cuisine des anges* (1646) de Murillo (fig. 25), tableau dont nombre d'éléments sont pourtant *a priori* irréalistes : il y a des anges, donc, mais aussi le moine Silvestre en élévation extatique, et même la spatialisation est nimbée d'étrangeté, avec ces deux figures centrales tournant sur une dalle sans rapport avec le reste de l'environnement. Mais ce que voit et admire Cézanne, ce sont les « pieds nerveux [qui] posent bien sur la dalle » des deux « éphèbes », « dignes d'éplucher ces beaux légumes, ces carottes et ces choux ; de se mirer dans ces chaudrons » ou encore « la beauté de la jeunesse, la santé éclatante », alors même que le mythe voudrait qu'un ange n'ait pas d'âge et que ne se pose pas pour lui la question de la santé. De même, il poursuit en invitant à regarder comment Murillo « oppose la maigreur jaunâtre, l'extase hystérique du Saint en prière, au geste calme, à la certitude rayonnante de tous ces beaux ouvriers », soit encore des caractéristiques physiques qu'on pourrait presque qualifier de bassement terre à terre, l'élévation de Silvestre étant renvoyée non pas à une forme de grâce transcendante mais à son teint maladif. Peut-être est-ce là, aux yeux de Cézanne, l'image d'un pauvre hère tout chétif à force de chercher dans le ciel un éternel idéal, tandis que les anges brillent paradoxalement par

---

<sup>191</sup> DELAHAYE Michel, « Pour Fritz Lang et pour la suite », *À la fortune du beau*, Paris, Capricci, 2010, p. 261.

l'ancrage franc et paisible de leurs pieds sur le sol, par le partage des gestes et des regards, et par l'humilité avec laquelle ils s'attellent à leur besogne quotidienne. Il conclut d'ailleurs son commentaire du tableau en affirmant que « tout est réel ».



Fig. 25 : *La Cuisine des anges* dans *Une Visite au Louvre*

C'est donc bien un réalisme que Cézanne oppose à « l'idéal » de Ingres, David ou de ce Saint extatique à la « maigreur jaunâtre ». Mais quel est donc exactement cet idéal, et comment s'en départir ? Cézanne l'oppose au corps et au caractère, mais il l'associe aussi au « poncif », c'est-à-dire à certaines conventions préétablies de représentations obéissant à des étiquettes globalisantes : une main doit se peindre comme ceci, un corps de femme comme cela, etc. On pourrait penser que ça conduit à la plus grande banalité, et non à l'idéal, mais l'un et l'autre se rejoignent au sein des propos de Cézanne, dans la mesure où c'est précisément parce qu'un peintre – ici Ingres – cherche à peindre une femme idéale qu'il a recours à des poncifs. Puisque son but est de représenter *la* femme, il doit puiser dans l'idée qu'il se fait de toutes les femmes et en faire la synthèse la plus parfaite. S'il avait devant lui *une* femme et qu'il s'efforçait de la rendre dans toute sa singularité, son travail viserait au contraire à éviter le poncif, à le gommer, à le surpasser... pour atteindre à ce qui rend cet être unique et singulier.

Il se trouve que c'est exactement de ce travail-là que parle D. H. Lawrence dans *La Beauté malade*, et qu'il nomme la « lutte contre les clichés ». « L'esprit est plein de toutes sortes de souvenirs, visuels, tactiles, émotionnels, non seulement de souvenirs, mais de groupes de souvenirs et de systèmes de souvenirs. Un cliché n'est qu'un souvenir usé qui n'a plus de racine émotionnelle ou intuitive et qui est devenu une

habitude. » écrit-il<sup>192</sup>. Puis plus tard « Pour un artiste véritable, et pour l'imagination vivante, le cliché est l'ennemi mortel. Cézanne l'a combattu âprement. »<sup>193</sup> Ce que Lawrence appelle « cliché » s'approche donc au plus près de ce que nous avons identifié du « poncif » cézannien : la peinture clichée ou « poncive » se construit sur un ensemble de savoirs amassés et non sur une rencontre vivante et singulière (que Lawrence qualifie d'« intuitive ») avec l'objet peint. Du reste, Cézanne n'en est pas épargné ; l'écrivain anglais décrit sur plusieurs pages la faiblesse des premières toiles de Cézanne, trop empêtrées encore dans des inspirations « baroques », ou de son dessin, où la lutte contre les clichés, bien que déjà à l'œuvre, serait trop apparente, au point où l'on n'y verrait plus que la figuration d'un « cliché brisé, mutilé, terriblement malmené », ce qui, pour Lawrence, ne devrait être qu'une étape vers l'accomplissement de la peinture et non sa finalité. Il utilise d'ailleurs aussi notre exemple des peintures de femmes, pour dire que le peintre aixois « ne sortait pas du cliché et ça l'exaspérait. Il avait beau faire, la femme restait pour lui un objet connu, stéréotypé, et il n'arrivait pas à dépasser l'obsession du concept pour parvenir à la saisir intuitivement. »<sup>194</sup> à l'exception de Madame Cézanne qu'il aurait réussi à peindre *réellement*.

Car, selon Lawrence, le point de départ de ce combat contre le cliché – qui est aussi le point d'arrivée si l'issue s'avère victorieuse –, c'est bien le désir de « refléter le réel » ; « Cézanne était un réaliste », affirme-t-il, tout en ajoutant immédiatement : « Mais il ne se satisfait pas du cliché optique »<sup>195</sup>. Nous avons déjà décrit ici la façon dont Cézanne a transgressé les lois optiques qui faisaient autorité dans la perspective traditionnelle. Ce que dit Lawrence, c'est que, faisant cela, le peintre a substitué au réalisme de la « conscience visuelle mentale, fondée sur les concepts » un réalisme qui serait plus réaliste encore par son caractère « essentiellement intuitif ». Autrement dit, affronter les clichés (ou poncifs) ne revient pas à affiner une technique de représentation qui serait susceptible d'imiter le réel avec une très grande précision dite « photoréaliste » dans les traits, les dégradés de lumière, etc., mais au contraire à sentir, à intuitiver, quelque chose qui serait de l'ordre de la substance du réel, quitte à en distordre les apparences s'il faut en passer par là pour être plus réaliste. Ce qui implique aussi – la vie étant éternellement neuve et singulière – que même si Cézanne est allé au plus loin dans une peinture débarrassée de ses clichés (le stade ultime, pour Lawrence, étant la pomme

---

<sup>192</sup> LAWRENCE David Herbert (trad. MALROUX Claire), *La Beauté Malade*, op. cit., p. 59.

<sup>193</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>194</sup> *Ibid*, pp. 67-68.

<sup>195</sup> *Idem*, p. 63.

cézannienne<sup>196</sup>), il ne suffit pas de l'imiter pour y parvenir à son tour. Ce serait au contraire ne peindre qu'un cliché cézannien, pas plus valable que n'importe quel autre cliché. « Chaque homme doit la créer à partir de lui-même dans sa nouveauté et sa différence. Dès qu'elle “ressemble” à du Cézanne, ce n'est rien. »<sup>197</sup> Et Cézanne lui-même n'est pas exempt de ce risque ; à chaque toile sa lutte contre le cliché recommence ; chaque fois il doit vaincre ses propres habitudes, ses propres automatismes, pour toucher à la chose intuitivement<sup>198</sup>. Deleuze, s'appuyant sur les réflexions de Lawrence, en est arrivé à la conclusion que « le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer »<sup>199</sup>, soit faire de son travail de peintre un labeur avant tout négatif – à ce stade, le lien entre le réalisme cézannien et ce qu'on a nommé plus tard « abstraction » se tisse presque naturellement.

Le film *Cézanne* donne à voir et à entendre un moment où l'affrontement contre les clichés se fait jour. Le tableau *La Vieille au chapelet* (1896) apparaît – premier tableau du peintre montré dans le film, longtemps avant les autres – et, simultanément, Cézanne/Huillet annonce en *off* « Quand je peignais ma vieille au chapelet... » (Fig. 26). S'ensuit un silence de cinq secondes, le temps peut-être d'appréhender la présence du tableau, comme on toiserait un inconnu venu nous interpeller.



Fig. 26 : *La Vieille au chapelet* dans *Cézanne*

<sup>196</sup> « Cézanne est parvenu jusqu'à la pomme. Je ne vois personne qui ait accompli quelque chose à part lui », *Ibid*, p. 71.

<sup>197</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>198</sup> Gasquet, évoquant les années 1880, dit que c'est à ce moment-là que Cézanne « se décante de toute fausse culture et de tous préjugés », in GASQUET Joachim, *Cézanne, op. cit.*, p. 98.

<sup>199</sup> DELEUZE Gilles, Francis Bacon, *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 83.

Puis la voix reprend :

« 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*. J'avais beau lire Apulée pour chasser cette obsession, qu'un moment je craignis dangereuse, trop littéraire. Rien n'y faisait. Ce grand bleu roux me tombait, me chantait dans l'âme ; j'y baignais tout entier.

- Il s'interposait entre vous et la réalité, entre vos yeux et le modèle ? demande alors Gasquet/Straub.

- Pas du tout, répond Cezanne/Huillet, il flottait, comme ailleurs. Je scrutais tous les détails du vêtement ; 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 fût qu'une fois le tableau fini que je me souvins de la description de la vieille servante au comice agricole. »

De toute évidence, Cezanne se retrouve ici face à une situation similaire à celle que nous décrivions vis-à-vis de la phrase de Balzac : empêtré dans le souvenir obsédant de ses lectures, il craint que sa peinture n'en devienne « trop littéraire ». Non pas qu'il réprouve la littérature en tant que telle, mais celle-ci passe par une appréhension conceptuelle de la réalité (synthétisée dans le système de références qu'est une langue), tandis que la peinture, comme l'écrit Lawrence, relève d'une forme d'intuitif qui tend à se dégager du « concept mental ». Pour le dire simplement : une toile ne se lit pas, elle se regarde. Cezanne ne dit pas autre chose lorsque, face à un tableau de Véronèse dans *Une Visite au Louvre*, il s'exclame : « si on cherche dans la littérature à côté, si on s'excite sur l'anecdote, le sujet... [...] Moi, je déteste ça, toutes ces histoires, cette psychologie, ces pédanteries autour. Parbleu, ça y est dans la toile, les peintres ne sont pas des imbéciles, mais il faut le voir avec les yeux, avec les yeux, vous m'entendez bien ! ». L'organe de la peinture, c'est l'œil ; il s'agit bien de *voir* avant tout, et voir n'est pas l'affaire de la langue ou des mots. D'où le danger d'avoir des phrases ou des livres en tête quand on s'attelle à peindre. Lutter contre le poncif se joue aussi à cet endroit, et c'est pourquoi Cezanne a d'abord tenté de « chasser » son obsession de *Madame Bovary*.

Pourtant, quand Gasquet lui demande si ce « ton Flaubert » s'interposait entre les yeux du peintre et la réalité, ce qui correspondrait à ce que nous avons décrit du cliché, à savoir une habitude conditionnée faisant écran à la réalité dans son éternelle nouveauté, Cezanne répond que « pas du tout », et admet, sans avoir l'air de le considérer comme un défaut, que son tableau a été inconsciemment imprégné par le

souvenir flottant de la description d'une vieille servante dans *Madame Bovary*. Pourquoi n'est-ce pas un problème, pour ce peintre pourtant si maladivement acharné à détruire tout cliché ? Précisément parce que le « grand bleu roux » de Flaubert a été tiré de sa condition littéraire jusqu'à « flotter », devenir une « atmosphère », à même de se transmuier en peinture afin de pénétrer sur la toile. Il ne s'agit plus alors d'un cliché littéraire (où la phrase aurait été transposée « littéralement » à l'identique, comme dans l'exemple de Balzac : « Si je peins “comme neige fraîchement tombée” ou “couronnés”, je suis foutu ! ») mais au contraire de la formation du *style*, tel que défini en introduction de ce mémoire. Ce « grand bleu roux [qui lui] tombait, [lui] chantait dans l'âme », cette « atmosphère », ce « quelque chose d'indéfinissable », dont Cézanne a craint un temps que ce fût un cliché littéraire à éliminer, renverrait en fait à un certain style flaubertien, détaché de Flaubert pour s'offrir à une circulation sensible, qui n'est pas à proprement parler une reprise mais s'approche davantage de ce qu'on appelle communément une influence, bien que le flux, ici, est venu s'immiscer par voie souterraine jusqu'à s'incarner dans une forme nouvelle, picturale et non plus littéraire, sur la toile de Cézanne. Le style, s'incorporant et macérant au point de ressurgir *intuitivement*, agit comme un remède à la peste du cliché.

Straub et Huillet l'ont si bien perçu dans les mots de Cézanne qu'ils ont bâti cette séquence et la suivante sur un trafic d'influences stylistiques autour de cette figure de la vieille au chapelet. À l'instant où la voix *off* évoque la servante du comice agricole dans *Madame Bovary*, le plan du tableau de Cézanne laisse place à la séquence du comice agricole dans l'adaptation du roman réalisée par Renoir en 1934, où apparaît la vieille servante à qui l'on remet une médaille. Et cette vieille servante – stupéfaction ! – ressemble à s'y méprendre à la vieille au chapelet de Cézanne (fig. 27).



Fig. 27 : La vieille servante de Renoir dans *Madame Bovary* (Cézanne)

Peut-on dire alors que Renoir est cézannien ? Ou a-t-il « baigné tout entier » dans le même « ton Flaubert » que le peintre, au point d'avoir recours, intuitivement, à une figure si proche, inspirée par la seule description (relativement minimale<sup>200</sup>) de l'écrivain ? Pourtant, le film étant en noir et blanc, ce n'est certainement pas le « grand bleu roux » qui a retenu Renoir. Doit-on même supposer, au mépris de toute vraisemblance historique, que Cezanne est un peu renoirien, voire que Flaubert est renoiro-cézannien ? Ce sont là les mystères de l'aventure du style, ses rimes et ses transmutations. Ce que montre la séquence du film, c'est précisément que le style est une substance qui s'*abstrait* à sa forme première, « flotte dans l'atmosphère », puis retombe dans une forme nouvelle. Straub disait d'ailleurs que « tous les films de Renoir [...] reposent sur la navette entre l'abstraction et le naturalisme », et quand on lui demande de préciser ce qu'il entend par « abstraction », il dit que c'est ainsi que « Brecht définit le réalisme [...], extraire du sol, déterrer la vérité sous le dépôt, le sédiment de ce qui va de soi et des généralités. »<sup>201</sup>

Il est notable, à ce titre, que le couple de cinéastes n'ait pas montré immédiatement la servante renoirienne à la suite de la vieille au chapelet de Cezanne. La séquence de *Madame Bovary* qui succède au tableau comprend une bobine complète du film, d'une durée de sept minutes, et la servante n'apparaît que tardivement dans la bobine, à l'occasion de deux plans assez brefs, et sans rapport narratif apparent avec les quelques scènes qui précèdent la remise de la médaille (ces scènes ne servent pas à « annoncer » le moment de la vieille servante). Straub et Huillet ont justifié leur choix d'intégrer une bobine complète en disant que le film de Renoir avait une structure, au sein de laquelle on ne pouvait pas couper n'importe comment. Souci relevant déjà d'une attention à ne pas réduire la réalité matérielle – celle d'un film, en l'occurrence – à un poncif qu'on aimerait y prélever. Mais la longueur de la séquence, la mise à l'écart

<sup>200</sup> La voici en intégralité : « 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. La poussière des granges, la potasse des lessives et le suint des laines les avaient si bien encroûtées, éraillées, durcies, qu'elles semblaient sales quoiqu'elles fussent rincées d'eau claire ; et, à force d'avoir servi, elles restaient entrouvertes, comme pour présenter d'elles-mêmes l'humble témoignage de tant de souffrances subies. Quelque chose d'une rigidité monacale relevait l'expression de sa figure. Rien de triste ou d'attendri n'amollissait ce regard pâle. Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité. C'était la première fois qu'elle se voyait au milieu d'une compagnie si nombreuse ; et, intérieurement effarouchée par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habit noir et par la croix d'honneur du Conseiller, elle demeurait tout immobile, ne sachant s'il fallait s'avancer ou s'enfuir, ni pourquoi la foule la poussait et pourquoi les examinateurs lui souriaient. Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude. », in FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (1857), p. 204.

<sup>201</sup> LAFOSSE Philippe, *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, op. cit., pp. 123-124.

momentanée du commentaire cézannien qu'elle provoque (la voix *off* disparaît pendant la bobine), son apparente digression, ouvrent sur un étonnement d'autant plus vif lorsque surgit la vieille servante. Étonnement qui n'aurait probablement pas existé – ou pas ainsi –, s'ils s'étaient contenté de coller bout à bout le tableau de Cezanne et les deux plans courts du film de Renoir. On se serait probablement amusé de la ressemblance, et peut-être aurait-on cherché des yeux les sept différences. Le risque eût été grand de flirter avec le cliché, en se reposant sur des principes connus. Ici, le cliché potentiel (celui, entre autres, d'un lien purement mimétique Flaubert – Cezanne – Renoir) est dilué dans la durée, et l'étirement agit plutôt comme l'induction tranquille d'un style. Si bien que lorsque jaillit soudain un rapport, une connexion, entre la vieille servante et ce qu'on voyait et entendait de Cezanne quelques minutes avant, l'esprit s'occupe moins de vérifier ou de comprendre ce qui se serait interposé que de *sentir* (intuitivement) ce « quelque chose d'indéfinissable » qui serait venu « chanter dans l'âme » de Flaubert, de Cezanne et de Renoir jusqu'à provoquer cette étrange rime figurale, dont les contours importent moins que l'avènement.

La bataille contre les clichés se remporte donc par un travail esthétique qui touche autant à la réalité concrète des images qu'aux forces qui les lient ; s'il y a bien quelque mystère dans le caractère volatile et migratoire du style, il provient du réalisme plutôt qu'il ne s'y oppose. Réalisme notamment temporel, en tant qu'il se condense matériellement, au cinéma, en des blocs de durées précises. Mais penser le temps en cézannien, c'est aussi mesurer l'épaisseur de ses stratifications, vers lesquelles nous allons porter notre regard à présent.

## II. 3. Les couches et la surface : esthétique de la strate

### II. 3. A. Qu'est-ce que l'assise géologique ?

Revenons à la citation de Brecht par Straub, et à son idée du réalisme venu d'un geste d'abstraction, entendu au sens d'abstraire, « extraire du sol, déterrer la vérité ». Nous avons vu en quoi ces mots avaient trait à la question du cliché, qui nous a occupé ; notons maintenant leur consonance tellurique : le sol, déterrer... Comme si la vérité se trouvait sous la terre. Il se trouve que, dans *Cézanne*, le peintre emploie le même lexique, pour dire quelque chose d'approchant : « On ne peut toucher à la profondeur sans toucher à la vérité ». Cette profondeur, c'est bien celle de la nature, « plus en profondeur qu'en surface ». Puis, plus tard encore dans le même film : « les couleurs sont l'expression à la surface de la profondeur. Elles montent des racines du monde, elles en sont la vie ». Nous voilà parvenus au problème esthétique de l'« assise géologique » telle qu'évoquée en introduction par le biais de Deleuze, qui lui-même reprenait l'expression de Cézanne (on l'entend aussi dans le film « les assises géologiques m'apparaissent », à la 25<sup>e</sup> minute). *L'assise géologique*, et son corollaire « l'image tellurique », selon Deleuze, seraient ce par quoi Straub et Huillet sont cézanniens. Et il est bien vrai que, dans le corpus des écrits sur Cézanne comme sur Straub et Huillet, ainsi que dans leurs propres propos, il est très souvent question de profondeur, de rapport à la terre, d'enfouissement, de « dessous »... C'était même l'un des thèmes récurrents des nombreux textes critiques parus aux *Cahiers* à propos des films du couple dans les années 1970.

Par exemple, Serge Daney, se demandant quel est le « contenu » du « plan straubien », évoque leur court-métrage *Toute révolution est un coup de dés* (1977), où des actrices, assises dans l'herbe sur une colline du Père-Lachaise, déclament le poème de Mallarmé « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » (fig. 28). Cette colline est celle où furent enterrés les révolutionnaires massacrés en masse par les troupes d'Adolphe Thiers suite à la « semaine sanglante » en mai 1871, qui mettra fin, par les armes et le sang, à l'expérience d'auto-gouvernance du peuple qu'a représentée la Commune de Paris. « Mais cela, note Daney, le film ne le dit pas »<sup>202</sup>, tout comme la caméra qui parcourt de long en large les paysages de la campagne italienne où furent abattus des milliers de civiles dans *Fortini/Cani* n'explicite rien de ces saccages (fig. 29). Les exemples

---

<sup>202</sup> En vérité, un panneau d'entrée en hommage « aux morts de la Commune » est quand même filmé en ouverture, mais sans que ce qui y est écrit ne soit distinctement lisible, et surtout sans rien dire des conditions de ces morts.

similaires, au sein de leurs films, sont légion. Si bien que Daney en conclut que « le contenu du plan, *stricto sensu*, c'est alors ce qui s'y cache : les cadavres sous la terre. »<sup>203</sup>



Fig. 28 : *Toute révolution est un coup de dés*



Fig. 29 : *Fortini/Cani*

Il y aurait, chez Straub et Huillet, une esthétique du dessous, du caché, mais dans un registre qui n'est pas celui du petit secret à garder ou à révéler (registre très courant au cinéma – chez Max Ophuls, par exemple – bien qu'il soit éminemment théâtral ; c'est la dialectique de la scène et des coulisses), ni celui du mystère insondable de l'envers de l'image (travaillé par des cinéastes aussi divers que Lynch, Oliveira ou Erice), et qui n'est pas exactement non plus un jeu d'emboîtements sur un « hors-champ dans le champ » (comme chez Feuillade ou Panahi). Le dessous straubien est *contenu en puissance* dans le plan ; bien que non-dit, caché peut-être, ou plutôt enfoui, il est ce qui fait vibrer le plan, dans un mouvement de « montée de la terre vers le soleil, [d']exhalaisons des profondeurs vers l'amour », pour reprendre les mots du peintre tels que prononcés par Danièle Huillet dans *Cézanne*. Si l'information des massacres n'est pas donnée dans *Toute révolution est un coup de dés* ou *Fortini/Cani*, tout est fait pour que le plan s'imbebe de l'odeur des cadavres qu'abrite le paysage. Le plan straubien est un *tombeau*, écrit Daney, puis Deleuze, poursuivant cette réflexion à propos du couple de cinéastes : « L'histoire est inséparable de la terre, la lutte de classe est sous terre, et, si l'on veut saisir un événement, il ne faut pas le montrer, il ne faut pas passer le long de l'événement, mais s'y enfoncer, passer par toutes les couches géologiques qui en sont l'histoire intérieure (et pas seulement un passé plus ou moins lointain). »<sup>204</sup> L'idée pourrait sembler étrange, sinon ésotérique, à nos esprits occidentaux : pourquoi ne pas montrer un événement

<sup>203</sup> DANEY Serge, *La Rampe*, op. cit., p. 147.

<sup>204</sup> DELEUZE Gilles, *Cinéma II. L'Image-temps*, op. cit., 1985, p. 332. La dichotomie « passer le long de l'événement » vs « s'y enfoncer » lui vient de *Clio* (1917), essai lyrique sur l'Histoire écrit par Charles Peguy, que Straub citait lui-même souvent.

qu'on veut saisir ? Comment pourrait-on sentir, par exemple, le poids historique et politique du massacre des Communards par le simple fait de montrer la colline sous laquelle ils ont été enterrés sans plus d'indication ?

Pour mieux le comprendre, prenons appui sur les recherches de l'anthropologue et philosophe américain David Abram qui, dans son ouvrage *Comment la terre s'est tue* (1996), s'intéresse à la sensorialité terrestre de civilisations animistes et pré-alphabétiques. Il y consacre des pages éclairantes à la séparation, dans la philosophie occidentale, entre le temps et l'espace, apparue au moment où l'on a commencé à fixer des concepts par écrit sous l'impulsion du système alphabétique. En s'appuyant autant sur des exemples empiriques issus de peuples sans alphabets que sur la pensée moderne de philosophes tels que Merleau-Ponty ou Heidegger, David Abram propose de remplacer la notion de présent par celle de *présence*, qui ne disjoint pas espace et temps, pour ensuite examiner comment existeraient le passé et le futur dans un tel régime de perception spatio-temporel. Il en vient à penser que passé et futur ne se caractérisent pas par leur non-présence (ils ne seraient donc plus des envers du présent) mais par leur invisibilité. Ils sont bien présents, ils existent et participent au maillage sensible de la « topologie terrestre », mais se dérobent simplement à la vue. Ce qu'on appelle futur, ce serait alors plutôt l'au-delà de l'horizon, ou même simplement l'autre côté d'un arbre dont on ne voit qu'une partie, et dont on peut en voir une autre si on marche vers lui. C'est une présence *différée*. Et ce qu'on appelle passé s'incarnerait dans ce qu'il y a sous la terre ou à l'intérieur des choses ; invisibles par le dedans. C'est une présence *refusée*. Ainsi écrit-il que « l'au-delà-de-l'horizon en différant sa présence maintient ouvert le paysage perçu, tandis que le sous-la-terre, en refusant sa présence, soutient le paysage perçu. »<sup>205</sup>

Voilà qui permet de saisir comment les « couches géologiques » peuvent être « l'histoire intérieure » d'un événement, comme l'affirme Deleuze, et comment sa présence souterraine, pour se manifester, peut très bien se passer de mots qui y font référence explicitement (d'autant que c'est précisément l'alphabet, selon David Abram, qui a été le moteur d'une disjonction du temps avec l'espace et du présent avec le passé et le futur). De même que notre corps se meut grâce au travail de ce qui nous est intérieur et donc dissimulé, mais aussi grâce à l'expérience acquise par ce qu'on a vécu jusqu'ici, qui assure et oriente notre vie présente, « le milieu vivant [du paysage sensoriel] est soutenu non seulement par le passé accompli et sédimenté sous le soleil, mais par un passé immanent reposant au-dedans de chaque arbre, de chaque brin d'herbe, à

---

<sup>205</sup> ABRAM David (trad. Didier Demorcy & Isabelle Stengers), *Comment la terre s'est tue*, Paris, La Découverte, 2020 (1996), p. 279. Et plus généralement le chapitre « Le présent vivant », pp. 263-292.

l'intérieur des muscles et des cellules mêmes de nos propres corps. »<sup>206</sup>

C'est de cette immanence du passé – un passé souterrain, un *sous-la-terre* que l'on nomme peut-être improprement passé – dont témoigne Cézanne en ne cessant d'invoquer une remontée des profondeurs à la surface. « Ces blocs étaient du feu ; il y a du feu encore en eux » dit-il par exemple dans le film, nouant ainsi l'imparfait du « étaient » au présent d'« il y a encore » comme si l'un et l'autre étaient indissociables. La seule différence tient dans le « en eux » à la place de l'être ; le passé est *contenu* (Daney) pour *soutenir* (Abram) la présence. Gasquet raconte d'ailleurs que Cézanne a été bouleversé par ses conversations avec un scientifique du nom d'Antoine Marion qui, dans la seconde moitié des années 1880, lui a beaucoup appris sur la géologie et l'histoire naturelle du pays d'Aix<sup>207</sup>. Il est peu probable que cet homme-là ait développé ses idées dans les mêmes termes que les nôtres, qui puisent dans des conceptions plus modernes, mais la connaissance engrangée par Cézanne à ses côtés lui aurait permis de voir le paysage plus en profondeur (la profondeur de son histoire géologique) et donc de mieux le peindre. Il peut sembler étonnant, à ce titre, que les toiles de sa dernière période semblent si souvent dénuées de profondeur au sens optique (ce qu'on nomme, au cinéma, la profondeur de champ), mais c'est précisément parce qu'elle est remplacée par un chevauchement de plans les uns sur les autres, qui diminuent le sentiment de l'horizon pour donner de plus en plus d'espace à l'immanence du *sous-la-terre*. C'est particulièrement net dans certaines Sainte-Victoire, où le feu qu'elle contient et qui la soutient est rendu presque littéralement par la chaleur des couleurs au pied de la montagne. Comme dans celle-ci, la seule peinte à la verticale, où il semble que la montagne s'enracine dans un réseau souterrain de nuances d'ocres, qui correspondent autant aux chemins menant vers elles qu'à son foyer immémorial, traces remontées à la surface du volcan qu'elle n'est plus mais qu'il y a encore en elle (fig. 30).

L'assise géologique, ce serait donc les couches de temps sur lesquelles se *présente* la montagne ; la grande originalité cézannienne étant que ces couches sont matérialisées, et comme « extraites du sol », pour reprendre les mots de Brecht – extraction d'une réalité invisible mais bien là, et qui ici remonte à la surface pour être rendue sensible, de telle façon que l'abstraction (au sens brechto-straubien mais aussi pictural) tend paradoxalement vers plus de réalisme, si l'on admet que la réalité ne se borne pas aux frontières du visible.

---

<sup>206</sup> *Idem*, p. 280.

<sup>207</sup> GASQUET Joachim, *Cézanne, op. cit.*, p. 99.

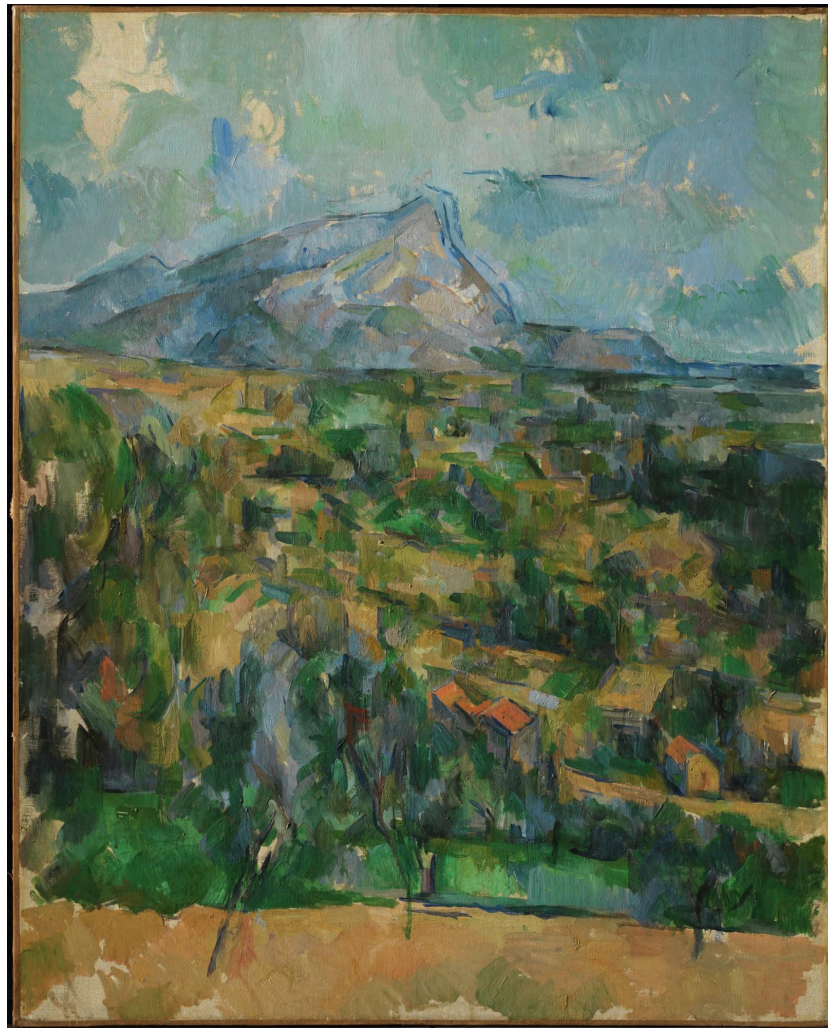


Fig. 30 : CEZANNE Paul, *Montagne Sainte-Victoire* (1904-06)  
huile sur toile, 65,1x83,3cm, Princeton Art Museum, Princeton (États-Unis)



### II. 3. A. Profondeurs de *Cézanne*

Dans le film *Cézanne*, cette densité stratigraphique du temps et de l'histoire se manifeste à plusieurs niveaux. D'abord dans l'étendue, avec une littéralité proche de celle que nous venons de décrire chez Cézanne. Le film est éclaté en des blocs disparates de diverses natures – paysages, photos, tableaux, extraits de films... –, qui chacun s'étire dans la durée ; ce ne sont pas des instants saillants qui s'entrechoquent et se superposent à la vitesse de l'éclair comme peut le faire Godard, ce sont des séquences longues, raccordées nettement et sans confusion (pas de surimpression), mais dont on a pourtant le sentiment qu'elles s'engendrent les unes les autres, comme des strates qu'un élément du bloc précédent aurait fait remonter à la surface. La bobine du *Madame Bovary* de Renoir, pour reprendre cet exemple, était *cachée* sous la vieille au chapelet, et surgit au moment où le peintre l'appelle (« je me souviens de la description de la vieille servante au comice agricole » est sa dernière phrase avant le *cut* soudain). De même qu'un monologue d'Empédocle, issu de *La Mort d'Empédocle*, apparaît lorsque Cézanne se demande « qui le racontera ? Ce serait l'histoire physique, la psychologie de la Terre ». Le philosophe pré-socratique semble répondre précisément à cet appel, puisqu'il s'adresse à la « lumière céleste » depuis sa position humaine et terrestre dont elle serait la garante, en résonance directe avec la manière dont Cézanne, juste avant, parlait de « l'incarnation du soleil à travers le monde ». Le plan sur Empédocle commence même par un mouvement de tête de bas en haut du philosophe, comme s'il avait entendu l'appel du peintre pour prendre la parole (fig. 31-32-33). Là encore, nous pouvons supposer que le film ouvre, à cet instant, sur une nouvelle strate qui se cachait sous la première, mais dont la révélation se fait dans l'étendue, si l'on veut bien considérer (en se souvenant de la non-disjonction temps/espace) que les blocs temporels de *Cézanne* soient autant de blocs d'espace qui participent de son éclatement, à l'image de l'expansion des ocres dans la *Sainte-Victoire* verticale. De nombreux autres exemples pourraient être donnés, tant le film est structuré par ces appels des profondeurs.



Fig. 31-32-33 : L'appel d'Empédocle dans *Cézanne*

En plus de cet éclatement par émergence de blocs successifs, le *sous-terre* de *Cézanne* affleure aussi avec la montagne Sainte-Victoire, que Straub et Huillet approchent d'une façon éminemment cézannienne. Nous reviendrons peu après sur la façon dont le film remonte jusqu'à la peinture de Cézanne à l'aide de la montagne dans une progressivité patiente de la perception ; ce qui nous point, pour le moment, c'est la vibration dans le film de l'ancestralité invisible de la Sainte-Victoire. Face au troisième plan filmé de la montagne, le plus rapproché (fig. 34), Cézanne tient ces propos :

« Tous plus ou moins, êtres et choses, nous ne sommes qu'un peu de chaleur emmagasinée et organisée ; un souvenir de soleil, un peu de phosphore qui brûle dans les méninges du monde. La morale éparse du monde, c'est l'effort qu'il fait peut-être pour redevenir soleil. C'est là sa notion, son sentiment, son rêve de Dieu. Partout un rayon frappe à une porte obscure ; une ligne partout cerne, tient un ton prisonnier. Je veux les libérer. La délicatesse de notre atmosphère tient à la délicatesse de notre esprit ; elles sont l'une en l'autre. La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent. Regardez cette Sainte-Victoire : quel élan, quelle soif impérieuse du soleil, et quelle mélancolie, le soir, quand toute cette pesanteur retombe. »



Fig. 34 : troisième Sainte-Victoire dans *Cézanne*

Jusqu'à ce qu'il enjoigne de regarder la Sainte-Victoire, Cézanne ne semble pas commenter exactement ce que le spectateur est en train de voir. Il aurait peut-être pu prononcer ces mots autre part, ou regarder ailleurs ; peut-être même a-t-il dit ça les yeux rivés sur sa peinture, avant de les lever vers la montagne<sup>208</sup>. Il y a une disjonction apparente entre le son *off* et l'image. Pourtant, ces mots sont aussi un appel d'où

---

<sup>208</sup> Gasquet, dans son livre, ne dit rien des variations de regard, il se contente de trois paragraphes au début de sa conservation afin de la situer, mais le paysage dans lequel le peintre et lui se trouvent pourrait valoir alors pour une bonne part du film.

surgissent des strates enfouies, mais cette fois sans en passer par le montage. Les strates ne se révèlent plus dans l'expansion des blocs spatio-temporels, mais à l'intérieur même de l'image, qu'elles semblent creuser du dedans ; *approfondir*. Car un mouvement de va-et-vient s'opère entre la voix et le regard ; en dépit de la disjonction apparente, les propos du peintre (sur le soleil, le phosphore, ce qui brûle...) nous amènent à prêter attention à l'atmosphère caniculaire qui semble imprégner le cadre (ciel d'un bleu très clair, lumière presque irradiante du matin...), aux arbres rougis voire brûlés au devant, à la façon dont la courbe de la montagne semble se dresser vers le ciel tandis que celle des collines s'enfonce au contraire dans le sol... Tout ceci, Cézanne ne le dit pas. Mais les mots qu'il prononce exercent une influence sur le plan immobile ; la voix appelle l'image, non seulement en la faisant advenir littéralement, donc, mais aussi en ce qu'elle trouve en elle une caisse de résonance ; un relief s'y fait jour, et remontent à la vue, immanents, le passé lointain du volcan que fût la Sainte-Victoire autant que le passé récent d'un incendie ayant eu lieu peu avant le tournage<sup>209</sup> – que rien n'indique explicitement mais dont la trace palpite encore avec une ardeur qui ne cesse de monter dans l'image grâce à l'appel du feu des profondeurs.

La distance avec la voix *off*, son caractère de non-commentaire, contribue d'autant mieux à l'élévation d'un *sous-terre* que la chaleur pénétrant peu à peu le cadre semble venir de loin ; elle n'est pas dictée mais prend naissance charnellement dans le rapport son/image, ou écouter/voir. Deleuze écrivait que « la voix vient de l'autre côté de l'image » dans le cinéma de Straub et Huillet, et évoquait en ces termes la grande proximité de cette trajectoire disjonctive avec la peinture de Cézanne : « d'une part la "tête géométrie" de l'image visuelle (le dessin), qui s'enfonce et fait lire les "assises géologiques", d'autre part cette nuée, cette "logique aérienne" (couleur et lumière, disait Cézanne), mais aussi bien acte de parole qui monte de la terre vers le soleil. »<sup>210</sup> Il est étonnant de se dire qu'au moment où le philosophe écrivait ses lignes, le film *Cézanne* n'était même pas encore à l'état de projet. Elles sont assimilables mot pour mot à la séquence dont nous venons de parler, à ceci près qu'il ne nous paraît pas suffisant de dire « d'une part » et « d'autre part », puisque l'acte de parole appelle au soulèvement dans l'image de son assise géologique. Jusqu'à parvenir à ce point de rencontre éruptif, « regardez cette Sainte-Victoire », où soudain ce qui est dit coïncide explicitement avec ce qui est vu, qui plus est sous la forme d'une adresse ; brusquerie qui abolit d'un coup

<sup>209</sup> « Le massif tout entier de la Sainte-Victoire devenu brun après les incendies de l'été, quelques jours avant le début du tournage, dit assez sur le malheur du monde et sur le don fait au film, malgré tout. » écrivait Anne-Marie Faux dans texte aux *Cahiers* à la sortie du film. FAUX Anne-Marie, « Un souvenir de soleil », *Cahiers du cinéma* n°430, avril 1990, pp. 48-50.

<sup>210</sup> DELEUZE Gilles, *Cinéma II. L'Image-temps*, op. cit., 1985, p. 333.

les distances, à peu près au milieu de la séquence (nous n'avons reproduit ici que la première partie des propos en *off* face à la montagne). Comme si, après avoir fait monter la température de l'image, il était enfin possible de solliciter la participation active du spectateur dans ce surgissement des profondeurs.

Cette participation, bien que déjà évoquée ou pressentie à plusieurs reprises, sera l'objet de la troisième partie de ce mémoire. Elle est la continuité logique du réalisme cézannien, dont nous avons vu qu'il se caractérisait par un refus de l'imitation servile, par un miroitement entre la réalité de l'art et celle de la nature, par un souci des forces de vie, par une lutte acharnée contre le cliché, et enfin par une remontée des profondeurs à la surface. Le réalisme au sens commun, qui repose sur un principe de reconnaissance exclusivement optique (« ceci, sur le tableau, est tel que je l'ai vu dans la réalité »), est définitivement écarté par Cézanne, mais aussi par Straub et Huillet. Dès *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, leur premier projet, le couple de cinéastes, pourtant d'une méticulosité intransigeante en ce qui concerne les instructions de la partition, affirmait dans le même temps que la dissemblance d'apparence entre Gustav Leonhardt et Jean-Sébastien Bach n'avait « aucune espèce d'importance ». Ce qui leur importe, en revanche, c'est « la religion du son direct », selon une formule reprise de Jean Renoir. Formule pas toujours valable pour les deux films cézanniens, où règne la voix *off*, mais qui s'applique à une large part de leur œuvre, et à laquelle Straub revient souvent. Dans un court-métrage documentaire de Peter Nestler intitulé *Verteidigung der Zeit* (2007), on voit Straub s'emparer d'un verre d'eau et le poser bruyamment sur la table. Il dit alors qu'il n'y a aucune raison de séparer l'image de ce verre qui touche la table du son qu'il produit en touchant la table, au risque de lui ôter sa structure et donc sa forme.

Ces deux mots sont employés dans un sens identique par Merleau-Ponty dans « Le cinéma et la nouvelle psychologie », où il défend l'idée d'une perception du monde qui s'organise d'une façon homogène, comme ensemble mélodique, et non par mosaïque ou juxtapositions d'éléments distincts. « La perception analytique, écrit-il, qui nous donne la valeur absolue des éléments isolés, correspond donc à une attitude tardive et exceptionnelle, c'est celle du savant qui observe ou du philosophe qui réfléchit, la perception des formes, au sens très général de : structure, ensemble ou configuration, doit être considérée comme notre mode de perception spontané. »<sup>211</sup> Le cinéma, selon lui, serait en capacité de rendre cette perception mieux que d'autres arts, notamment car il peut restituer spontanément la « structure commune à la voix, à la physionomie, aux

---

<sup>211</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et Non-Sens*, op. cit., pp. 87-88.

gestes et à l'allure de chaque personne », par exemple<sup>212</sup>. Ce qui est tout aussi opérant pour ce qu'on appelle les choses, ou même pour l'intervalle entre les choses, pris dans la même homogénéité perceptive. D'où l'exemple du verre par Straub, dont l'image est inséparable du son qu'il produit. Ces réflexions sont toutes entières guidées par un souci de réalisme, mais un réalisme qu'on pourrait nommer *perceptif*. Le réalisme perceptif, cherchant à rendre le réel tel qu'il est spontanément perçu, met à bas le primat de la vue sur l'ouïe, le toucher, l'odorat ou le goût, puisque précisément il ne s'agit plus seulement de contempler un objet qui nous serait extérieur (la célèbre fenêtre sur le monde d'Alberti), mais de le laisser prendre part à notre regard, l'engloutir, le repousser, aviver un monde sensible où les choses et les êtres font corps. Selon Merleau-Ponty, « la couche originariaire du sentir est antérieure à la division des sens »<sup>213</sup>, dans la mesure où cette division-là constituerait déjà un processus intellectuel, qui selon lui succède à la spontanéité proprement synesthésique de la perception.

Les propos tenus par Cézanne dans les deux films, comme un grand nombre de ses tableaux, tendent avec évidence vers ce réalisme perceptif, comme lorsqu'il annonce, au début de *Cézanne* : « la nature vue, la nature sentie, qui toutes deux doivent s'amalgamer ». Et Merleau-Ponty ne s'y est pas trompé en s'intéressant de près à sa peinture, le citant si souvent. À propos de *Phénoménologie de la perception*, le grand livre manifeste du philosophe, l'historienne de l'art Carol Armstrong dit que « même quand [Cézanne] n'est pas directement mentionné, il hante le texte en tant qu'avatar pictural de la phénoménologie de Merleau-Ponty »<sup>214</sup>. Quant à Straub et Huillet, en plus de la « religion du son direct » déjà évoquée, nous pourrions citer de nouveau Daney, qui parle à leur propos d'une « politique (et une morale) de la perception », et d'une « coalescence du perçu avec le mémoré, l'imaginé, le su. »<sup>215</sup>. Puisqu'il y a politique et morale, et puisque le corps du percevant (artiste comme spectateur) est nécessairement engagé dans un échange sensible avec ce qui est perçu, ce réalisme a des répercussions aussi sur la « structure » de celui qui vient y prendre part. C'est ce que nous allons étudier dans la partie suivante.

---

<sup>212</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>213</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 (1945), p. 262.

<sup>214</sup> ARMSTRONG Carol, *Cézanne's Gravity*, Yale University Press, 2018, p. 87, citée et traduite par Hadrien France-Lanord dans *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui*, op. cit., p. 78.

<sup>215</sup> DANNEY Serge, « Le plan straubien », art.cit., p. 6.



### III. VERS UNE ÉTHIQUE DE LA PERCEPTION

Nombreux sont les auteurs qui ont abordé Cézanne et son œuvre comme un soutien, non seulement à leur art propre, mais à leur existence. Peter Handke a effectué une sorte de pèlerinage sur les traces du peintre dans le pays d'Aix (*La Leçon de la Sainte-Victoire*, 1980), tout comme Charles-Ferdinand Ramuz avant lui, qui témoignait de l'impossibilité de « voir ce pays autrement que [Cézanne] ne l'a vu »<sup>216</sup>. Charles Juliet a identifié en lui un modèle de « grand vivant »<sup>217</sup> et Rainer Maria Rilke a « mesuré combien [il a] changé » à « l'intérêt que Cézanne [lui] inspire »<sup>218</sup>. C'est, nous l'avons vu, la puissance du style qui rend possible une telle incorporation ; ce dont parlent ces quatre écrivains, c'est que du cézannien a germé en eux. Mais c'est peut-être aussi le rapport essentiellement perceptif que Cézanne entretient avec la réalité, qui rend son œuvre d'autant plus propice à un engagement sensoriel de celui qui la rencontre, dépassant le seul cadre de la peinture pour faire bouger des lignes dans sa vie. Le cézannien de la méthode et du réalisme tel que nous l'avons étudié peut s'accomplir dans une *éthique cézannienne*, soit un certain souci de soi et du monde exprimé par une conduite toute imbibée de cézannité. Il semble que Straub et Huillet exposent, dans *Cézanne et Une Visite au Louvre*, leur propre cézannité, mais aussi qu'ils la donnent en partage. C'est ce partage, et l'horizon qu'il ouvre, vers lequel nous allons cheminer à présent.

---

<sup>216</sup> RAMUZ Charles-Ferdinand, *L'exemple de Cézanne suivi de Cézanne le précurseur*, op. cit., p. 33.

<sup>217</sup> JULIET Charles, *Un grand vivant*, Charenton, Flohic Éditions, 1994.

<sup>218</sup> RILKE Rainer Maria (trad. JACCOTTET Philippe), *Lettres sur Cézanne*, op. cit., p. 50.



### III. 1. L'aventure pédagogique

#### III. 1. A. La Sainte-Victoire et l'avènement progressif de la peinture

*Cézanne* a été refusé par le musée d'Orsay au prétexte que « ce n'était pas un film didactique mais un film d'auteur »<sup>219</sup>, comme nous l'avons déjà évoqué dans la première partie de ce mémoire. On y montre des tableaux seulement à la fin (à l'exception de *La Vieille au chapelet*), il n'y en a que dix, et ils ne représentent qu'un quart de la durée totale du film. Straub et Huillet, en cela, s'opposent aux conventions dominantes du « film d'art », mais il nous semble que c'est précisément ainsi qu'ils exaucent un souci qu'on pourrait qualifier de pédagogique. La peinture de Cézanne n'y est pas donnée d'emblée, comme s'il suffisait de la lancer aux yeux du spectateur pour que celui-ci puisse la voir. Voir est un acte, qui demande travail et patience. Au même titre que la toile avant de peindre, le coup d'œil rapide n'a rien d'innocent ni de pur ; il est encombré, lui aussi, d'une charge de clichés que « l'acte de voir de ses propres yeux »<sup>220</sup> consiste à débroussailler. La perception que Merleau-Ponty nomme « spontanée » et Lawrence « intuitive » est si vite recouverte par la « domination du concept mental stéréotypé »<sup>221</sup> que son accès nécessite, paradoxalement, un effort préalable. *Cézanne* offre au spectateur les conditions de ce nettoyage du regard, pour que l'apparition de la peinture fasse événement et ouvre sur la possibilité d'une rencontre.

Prenons la Sainte-Victoire. Il y en a six dans le film : trois filmées et trois peintes. La première (1min27, fig. 35) est dévoilée d'un mouvement de gauche à droite, au deuxième plan du film, avant que ne se lance la voix *off*. Elle est très loin, dans une espèce de brume vague évoquant presque une esquisse du Mont Fuji, tandis que devant elle se superposent des barres de HLM de la banlieue d'Aix-en-Provence, puis quelques rangées d'arbres, une autoroute sur laquelle circulent un grand nombre de voitures et camions qui monopolisent la bande sonore, une voie ferrée qui semble délaissée, et enfin la couronne d'un arbre mort au premier plan. La deuxième Sainte-Victoire est vue d'un peu plus près (14min40, fig. 36), faisant frontière entre un ciel bleu pâle et les ondulations d'un relief forestier. Quant à la troisième – dont il a déjà été question lorsque nous interrogeons le travail du film sur la profondeur –, elle est prise depuis le

---

<sup>219</sup> RAYMOND Jean-Louis (dir.), *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, op. cit., pp.33-34.

<sup>220</sup> TURQUETY Benoît, « Travail du peintre, travail du cinéma : Cézanne, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », art. cit., p. 221.

<sup>221</sup> LAWRENCE David Herbert (trad. MALROUX Claire), *La Beauté Malade*, op. cit., p. 71.

même angle que la précédente mais cadrée de plus près (20min40, fig. 37). C'est la dernière filmée directement par Straub et Huillet ; les trois suivantes nous sont montrées telles que peintes par Cezanne (38min28, fig. 38 / 40min09, fig. 39 / 43min47, fig. 40), dans un ordre qui correspond à la chronologie de leur création (la première datant de 1900-02, les deux suivantes de 1904-06).



Fig. 35-36-37 : Sainte-Victoire filmée dans *Cézanne*

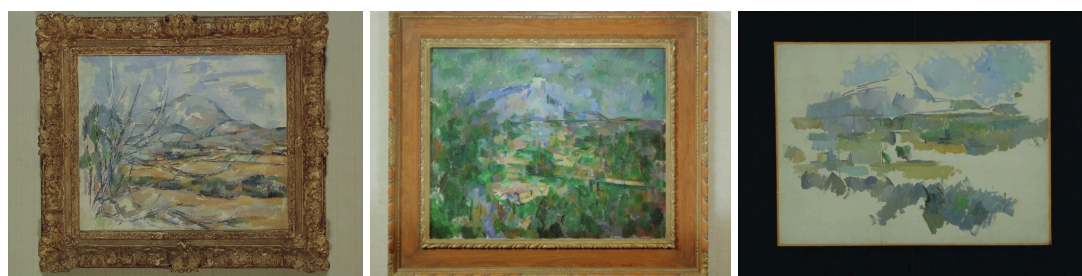


Fig. 38-39-40 : Sainte-Victoire peinte dans *Cézanne*

Il y a donc un mouvement d'approche progressive de la montagne autant que de la peinture, ainsi que ce point de rencontre à l'intersection des deux que Cezanne nommait le *motif*. On pourrait poser comme première hypothèse que la montagne filmée, à mesure qu'on s'approche, se métamorphose jusqu'à devenir la montagne peinte par Cezanne. Ce serait une forme de métamorphose qui ne passerait pas, comme souvent au cinéma, par le fondu – procédé catégoriquement refusé par Straub et Huillet, chez qui les raccords doivent être bruts, pour que chaque image existe aussi dans la brutalité de son apparaître. C'est un refus éthique, du même ordre que celui qui les conduit à ne pas couper un plan au beau milieu d'un chant d'oiseau ; l'unité concrète, vivante (d'un chant comme d'un plan), ne peut se couper ni se fondre. Cezanne dit pourtant, face à la cinquième de ces Sainte-Victoire, qu'« il faut voir les plans... Nettement. Mais les agencer, les fondre, il faut que ça tourne et que ça s'interpose à la fois. ». « *Les fondre* », donc, pourrait impliquer des fondus, en transposant tels quels des propos valables pour la peinture dans le champ du cinéma ; c'est ainsi que l'entend Michael Mazière quand il réalise *Cézanne's Eye* : en faisant littéralement des fondus

enchaînés et des surimpressions. Pour Straub et Huillet, ce que nous nommons les raccords bruts trouve sa justification dans le début et la fin de la phrase de Cézanne : « il faut voir les plans nettement [...] et que ça s'interpose. » ; quant au *fondre* pictural, ou poétique, exigé par Cézanne, il trouve une autre voie en cinéma ; non pas le fondu littéral, mais une entrée en résonance du *fond* et de la chaleur contenus dans ce verbe de fondre. Les plans, cellules solides, s'échauffent et gagnent en profondeur par agencements et interpositions les uns avec les autres, tel que nous l'avons vu dans la partie précédente ; ce serait une façon de comprendre le film, avec ses différents régimes d'image, comme processus métamorphique.

Mais cette métamorphose, appelée aussi par la voix qui la fait advenir, touche moins les images « en elles-mêmes », que la perception que le spectateur en a. S'il y a plasticité, elle est avant tout perceptive. L'image contient en puissance les transformations à l'œuvre, s'en fait gardienne, et c'est au spectateur d'en découvrir la profondeur, par l'ouverture du film à un travail possible entre le vu, l'entendu et le perçu. Notre attention est sollicitée, dans un registre qui s'apparente au *tribé* dont nous faisons état pour évoquer le rapport entre la théorie et la pratique chez Cézanne comme chez Straub et Huillet. Il nous revient d'opérer un frottement entre l'appréhension conceptuelle des mots entendus et l'activité de notre regard, pour que se fasse le don réciproque propre à la perception ; en l'occurrence l'épreuve sensible de la fonte des images, cet accès à leur chaleur et à leur profondeur par agencement et interposition. C'est aussi cela que recouvrent les notions d'*approche* et d'*avènement* : un parcours perceptif à même de nous faire surgir la montagne dans sa pleine corporéité, disponible à la rencontre, et d'entretenir avec elle un lien qui ne soit pas de l'ordre de l'observation froide et distanciée.

Le chemin se trace également en direction de la peinture ; sa venue dans le film est patiemment construite, et le spectateur est placé dans une position similaire à celle de Cézanne apprivoisant son motif avant d'en faire tableau. Il a fallu s'avancer graduellement pour que la montagne face don de sa présence, et c'est alors seulement que la peinture peut se donner à son tour. D'autant que, nous l'avons vu, la troisième Sainte-Victoire filmée est aussi le moment de la jonction entre la voix de Cézanne et l'œil du spectateur ; c'est ici qu'il invite à la regarder, mêlant ainsi sa propre présence de peintre à celle de la montagne. Straub et Huillet répètent à longueur d'entretiens que pour montrer quelque chose, il faut l'avoir vu, et que pour voir il faut regarder parfois très longtemps ; cette trajectoire vaut pour les cinéastes ou pour le peintre, mais aussi pour le spectateur, à qui les conditions sont ménagées pour que le regard devienne un

*voir* – dont le sens s'apparente ici au *percevoir* de Merleau-Ponty. Quand apparaît la première Sainte-Victoire peinte, elle semble donc s'appuyer sur le temps et les précautions prises pour appréhender la Sainte-Victoire filmée, y engager son corps percevant, et c'est par rapport à cette assise du regard qu'il nous est alors possible de rencontrer la peinture dans son plein déploiement. Du reste, la monstration des tableaux coïncide aussi avec des commentaires en *off* qui touchent à des questions de technique picturale, lesquelles sont donc abordées surtout en fin de film, comme si elles avaient eu besoin d'être nourries par tout ce qui a été dit avant, relevant d'une forme de cosmogonie perceptive. L'art et sa technique s'enracinent dans la conception sensuelle que l'artiste se fait du monde.

Quant aux peintures elles-mêmes, les trois tableaux de la Sainte-Victoire s'organisent aussi selon une progression sensible de la perception. Face à la première, Cézanne évoque les traits noirs qui circonscrivent les contours dans le « néo-impressionnisme » et qu'il « faut combattre à toute force ». Il nous semble pourtant, à regarder la toile, qu'elle comporte encore quelques-uns de ces contours honnis, qui dessinent les branches de l'arbre, notamment. C'est pourquoi le deuxième tableau de la Sainte-Victoire suit directement celui-ci au moment où Cézanne, pour lutter contre ces traits noirs, en appelle aux « plans dans la couleur ». Cette nouvelle toile, plus tardive encore que la précédente, est presque intégralement débarrassée de tout dessin tracé ; ce qui tient encore du représenté (la montagne, le ciel, la plaine, la végétation...) émerge organiquement par modulations. Pratiquement dénuée de contours, les distinctions apparentes ne se font que grâce à la structure de couleurs, ses contrastes, son organisation tonale. Une fois encore, le spectateur est donc convié à faire de lui-même l'expérience des leçons de Cézanne, d'un tableau à l'autre.

La troisième et dernière Sainte-Victoire, enfin, apparaît un peu plus tard sur fond noir, sans cadre et sans commentaire, intercalée entre un paysage et une nature morte à l'aquarelle. Elle n'apparaît à l'écran que sept secondes, ce qui en fait le plan le plus bref du film, presque liminal au regard des durées étalées proposées jusqu'ici par Straub et Huillet ; à peine le temps de la regarder, d'autant que sa brièveté surprend alors qu'on s'apprêtait à la contempler tranquillement comme la plupart des autres tableaux. C'est aussi la plus « abstraite », ébauchée sur une étendue de blanc calme à peine dérangé par les nuances de vert, de bleu et de orange venues se déposer ça et là par touches. La montagne s'y devine plus qu'elle s'y voit, et le tableau, bien loin du grand déploiement vitaliste de la Sainte-Victoire précédente, semble plutôt tendre vers une forme d'évanouissement, que viennent accompagner le fond noir, le silence et la brièveté. C'est

comme si, après avoir conduit le spectateur vers l'émergence de la montagne, pour que le motif perçu puisse se métamorphoser en peinture, la peinture elle-même se dirigeait vers la disparition progressive de ce motif ; plus on s'avance dans la peinture et moins il s'agit de la Sainte-Victoire. La brèche ouverte par ce plan esquissé, c'est la potentialité d'une rupture entre le peintre et la représentation (potentialité dont on connaît les débouchées modernes à la suite de Cézanne). Rupture une fois encore non-dite, mais sentie dans son tranchant fugace.

Toute la leçon cézannienne est bien là dans *Cézanne*, offerte au spectateur ; Straub et Huillet ont pris au sérieux la commande d'un film pédagogique, mais leur pédagogie est elle-même cézannienne, au sens où elle oppose à la froideur du didactisme une épreuve sensuelle de la perception.



### III. 1. B. Une Visite anti-guidée

Contrairement à *Cézanne*, *Une Visite au Louvre* laisse apparaître des tableaux assez vite, et ils représentent une large part de la durée du film. L'idée n'est donc plus de faire émerger progressivement une perception possible de la peinture. L'une des principales différences entre les deux films se devine à leurs titres respectifs : dans *Cézanne*, il s'agit d'un homme, un peintre, et son œuvre, que tiennent ensemble le nom de Cézanne, dans lequel on peut entendre aussi les soubassements du style tel que nous l'avons déjà défini, et qui justifie les écarts vers *Madame Bovary* de Renoir ou vers la figure d'Empédocle, à laquelle nous reviendrons. Le titre *Une Visite au Louvre* annonce un tout autre programme : le film non d'un peintre mais d'un musée – le Louvre –, que l'on vient visiter. Cela engage un certain rapport au public, placé dans une position intermédiaire entre spectateur de cinéma et visiteur de musée.

Il y a diverses façons de visiter un musée. On peut y flâner à sa guise, jeter des coups d'œil autour de soi, s'arrêter un peu plus longuement sur un tableau qui nous poud particulièrement, puis repartir... On peut aussi essayer de *tout faire* ; aller dans toutes les salles, regarder chaque tableau, quitte à le regarder vite pour ne rien manquer, dans une perspective synthétique. On peut enfin, en groupe, suivre un guide, qui s'arrêtera devant certaines œuvres parmi les plus significatives pour en expliquer le contexte historique et artistique, parfois lancer quelques pistes méthodiques, et raconter des anecdotes de la vie du peintre ou de celle du tableau. C'est à ce type de visite que ressemble le plus le film de Straub et Huillet : un groupe de spectateurs (celui d'une salle de cinéma) est confronté à un choix de tableaux restreint soumis à des commentaires en *off*. Il semble pourtant que ces commentaires prennent à contre-pied la fonction traditionnelle du guide de musée, laissant de côté tout ce qui tient de l'informatif ou du contextuel pour se concentrer exclusivement sur la perception esthétique.

D'abord, comme nous l'avons déjà noté, ce qui s'apparente à un *entour* muséal est gommé par le film : aucun passant, aucun bruit de foule, presque aucune spatialisation des tableaux par rapport au reste du musée... C'est d'autant plus frappant que les tableaux montrés dans le film se trouvent tous dans l'aile Denon du Louvre, qui ne représente qu'une partie du musée, laquelle est largement la plus fréquentée. Cézanne est pourtant aussi un admirateur de Poussin et de Rubens, peintres dont on retrouve une collection conséquente à l'aile Richelieu du musée, et qui ne sont pas mentionnés dans le film. Il y a fidélité au livre de Gasquet, bien sûr, mais peut-être est-ce aussi précisément parce qu'on peut s'y promener à loisir sans dérangement excessif, s'asseoir et regarder

calmement un tableau, tandis que ceux qui sont montrés dans le film sont difficilement visibles dans la réalité : on peut *vérifier* leur présence, mais le mouvement et le bruit omniprésents de la foule des visiteurs (à toute heure et en toute saison, le Louvre étant le musée enregistrant le plus d'entrées au monde) constituent un obstacle trop grand à une attention calme et prolongée. Au vu du texte de Gasquet, il apparaît qu'au temps de ses visites au Louvre avec Cézanne, les conditions étaient meilleures ; il était possible de se tenir immobile face à un tableau, le contempler et en parler sans être gêné par le flux environnant.

On peut donc imaginer que Straub et Huillet ont choisi la voix *off* plutôt que deux acteurs parcourant le musée pour éviter d'avoir à recréer artificiellement les circonstances par lesquelles le peintre tenait les propos qu'il tient dans le film. Ce choix a pour vertu de donner à voir les tableaux dans des conditions inaccessibles à un simple visiteur contemporain, sans pour autant mimer un retour au temps où il était possible de regarder tranquillement ces tableaux au musée. Straub et Huillet soustraient les œuvres à leur contexte muséal afin d'inventer une nouvelle situation perceptive (préférant un réalisme perceptif à l'imitation de la réalité, dans la lignée de ce que nous avons étudié en partie II), où le spectateur-visiteur devient un agent central, dans une position intermédiaire entre la salle de cinéma et le musée. Qu'apporte cette visite cinématographique au Louvre, par rapport à une visite *in situ* ? De bonnes conditions, donc, non seulement en terme d'environnement visuel et sonore (la foule absente), mais aussi de position par rapport aux tableaux : *Le Paradis* de Tintoret, par exemple, est placé juste en dessous du plafond, si bien qu'il faut lever les yeux pour le regarder ; ce qui est d'autant plus compliqué qu'il est aujourd'hui perpendiculaire à *La Joconde*, et sa nuée de touristes entourée de barrières et de gardes, si bien qu'il n'y a presque aucun endroit depuis lequel on peut le voir sans éviter les reflets ni se trouver trop loin ou trop près. Le film nous donne les moyens de le regarder enfin de face, sur plusieurs minutes, sans parasitage.

Mais, parallèlement à ce travail qui tient à l'élagage, le film constitue aussi une forme de multi-médiation. On n'est pas laissé devant les tableaux nus : il y a entre eux et nous un texte, lequel est écrit à partir de propos rapportés, puis restructuré par les cinéastes et enfin récité par une comédienne. Les mots passent de Cézanne à Gasquet, de Gasquet à Straub et Huillet, de Straub et Huillet à Julie Koltaï, puis d'elle à nous. Plus encore, ils circulent de la fin des années 1890 à 1921 (année de parution du *Cézanne* de Gasquet), de 1921 aux années 1980 où les cinéastes l'ont découvert, des années 1980 à 2003 où fût tourné le film, et de 2003 à 2026 si on le regarde aujourd'hui. De même que

les tableaux, en dépit du dépouillement et du minimalisme de Straub et Huillet, sont capturés par une caméra qui fait nécessairement écran (on a vu la minutie des calculs nécessaires à la restitution de l'harmonie des couleurs), et dont le présent de l'enregistrement n'est pas celui du visionnage, et pas non plus celui de la visite par Cézanne un siècle auparavant. Le caractère direct et franc du film s'accompagne paradoxalement de ce télescopage des voix, des regards et des temps qui donne l'impression que tout est sans cesse médié, comme si la distance du spectateur se joignait à l'épure du visiteur. C'est aussi en ce sens que nous parlons de visite anti-guidée : il y a à la fois trop et pas assez de médiation.

Qu'est-ce qu'une telle visite produit chez le spectateur-visiteur ? L'un d'entre eux, après une projection du film en 2004, a relevé ceci :

« Vous avez parlé de votre souci d'exactitude des couleurs pour chaque tableau. Mais alors, de ce point de vue, votre film pose un problème terrifiant : *Les Noces de Cana* ne correspondent plus du tout à ce que Cézanne en dit. Fini la lumière dorée, fini cette lumière qui baigne le tout, maintenant les figures sont découpées comme dans du zinc, les bleus et les verts ne sont plus à leur place dans l'espace, la restauration a saccagé le tableau. [...] Et donc c'est très étonnant de voir ça en entendant les paroles mêmes de Cézanne... »<sup>222</sup>



Fig. 41 : *Les Noces de Cana* (Véronèse) dans *Une Visite au Louvre* (sous-titrage anglais)

Cette remarque est précieuse en ce qu'elle révèle la place donnée au spectateur dans le film. Placé entre les tableaux filmés et la voix *off* qui les commente, il peut en mesurer la correspondance ou l'écart. Ici, il fait le constat que les propos de Cézanne

---

<sup>222</sup> LAFOSSE Philippe, *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, op. cit., pp. 166 & 297.

sont comme invalidés par ce qu'il voit : il n'y a pas, devant ses yeux, la « lumière dorée » dont parle le peintre. Ce n'est pas explicité par le film ; c'est à celui qui écoute et regarde de faire ce travail-là, la suture de l'œil et de l'oreille. Le film, précisément, lui donne l'espace de le faire ; il détermine et distingue quelle est la place du spectateur-visiteur. Cette place n'est pas celle d'un « receveur passif » que la mise en scène consisterait à maintenir dans la passivité, et encore moins celle d'un corps manipulable par des effets de cinéma visant à provoquer chez lui des sensations comme dans un parc d'attraction. C'est au contraire une zone de liberté ; on s'efforce d'offrir aux personnes venues voir le film en salle (ou chez soi devant son ordinateur) une *situation perceptive*. Selon leurs dispositions physiques et affectives du moment, elles pourront, ou non, en tirer quelque chose – une rencontre, une expérience, une leçon pour leur vie... Ou au contraire n'en rien tirer, voire demeurer réfractaires à la situation. L'espace du spectateur est un espace le plus ouvert possible, y compris à l'éventualité de quitter la salle avant la fin, que Straub et Huillet revendiquent comme une résistance à la prise d'otage du cinéma majoritaire. Daney, à ce propos, parlait d'une « résistance obstinée du public à quelque chose d'intraitable et qui le nie comme public »<sup>223</sup> ; le nier comme public, ce n'est pas refuser de le prendre en compte, c'est considérer que cette entité homogène qu'on appelle « public » n'existe pas en tant que telle ; seuls existent des individus singuliers, citoyens, chargés d'histoire et d'expérience, venus se confronter à une œuvre qui ne prétend pas choisir à leur place quelle effet elle aura sur eux.

Dans un entretien paru en 1979 dans les *Cahiers du Cinéma*, le couple de cinéastes affirme fermement que « les gens qui attendent des sensations au cinéma ne [les] intéressent pas. Je ne me prends pas pour Cézanne mais si tu vois une toile de Cézanne, ça ne provoque pas des sensations chez toi, tu vois là des sensations matérialisées. »<sup>224</sup> Cette conception du spectateur libre, qu'on ne cherche pas à provoquer, mais à qui on montre des « objets qui traduisent un éventail de plus en plus large, un éventail de sensibilité et de sentiments, de sensations, au sens où Cézanne disait qu'il essayait de matérialiser des sensations. »<sup>225</sup>, se présente donc comme cézannienne, et ce bien avant les deux films inspirés des conversations du peintre avec Joachim Gasquet.

Rilke, dans sa lettre sur Cézanne du 13 octobre 1907, distingue ce qu'il appelle la « peinture d'atmosphère », où « le tableau disait : j'aime cette chose », à celle de Cézanne qui, « impartiale », déclarerait simplement « La voici. »<sup>226</sup>. On retrouve ici l'un des enjeux

<sup>223</sup> DANEY Serge, *La Rampe, op. cit.*, p. 124.

<sup>224</sup> DANEY Serge & NARBONI Jean, « Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », *Cahiers du cinéma* n°305, novembre 1979, p. 15.

<sup>225</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>226</sup> RILKE Rainer Maria (trad. JACCOTTET Philippe), *Lettres sur Cézanne, op. cit.*, p. 51.

du réalisme cézannien dont nous avons déjà parlé, mais ce qui nous intéresse, à présent, ce sont ses conséquences sur celui qui s'y trouve exposé. Selon le poète, l'impartialité de Cezanne ne mène pas vers une disparition de l'amour dans la peinture, mais plutôt vers un changement du rapport à l'amour (l'exemple pris est celui de l'amour mais demeure valable pour d'autres sentiments). À un amour qui fait écran entre le peintre et la chose peinte, et s'impose donc comme passage obligé entre le spectateur et le tableau, Cezanne oppose un amour matérialisé à l'intérieur de la peinture, non-exprimé directement, que le spectateur a donc la liberté de découvrir, parmi un éventail de sentiments *traduits* plutôt que *provoqués* par le tableau. Rilke suggère que le maître mot du rapport de Cezanne à la chose peinte serait « chacun verra bien tout seul si je l'ai aimée. »<sup>227</sup>.

C'est une conception de l'amour comme retrait absolu et refus d'intervenir dans l'existence de la chose aimée, qui rejoint l'amour divin tel que l'évoquent certains théologiens chrétiens (pour qui Dieu se serait nié par amour en faveur de sa création), mais qui nous parle aussi d'une certaine idée de l'éducation. Rilke dit que le « dépassement de l'amour » cézannien aboutit à ce que « la conscience tranquille qu'ont [les] rouges, [les] bleus [de ses tableaux], leur véracité simple vous éduquent ; pourvu qu'on se montre parmi eux parfaitement disponible, on dirait qu'ils font quelque chose pour vous. »<sup>228</sup> Voilà qui s'avère éclairant pour notre notion d'« anti-guidée » si l'on transpose ces propos vers *Une Visite au Louvre*. L'anti-guide serait celui qui, tout en conduisant la visite, se retire (on n'a d'ailleurs aucune idée de ce que Straub & Huillet eux-mêmes pensent des tableaux qu'ils filment) pour laisser libre son visiteur, qui par cette liberté, et face aux œuvres rendues disponibles, entrevoit la possibilité de s'éduquer.

Un court-métrage réalisé par Straub et Huillet à partir d'un conte de Marguerite Duras traite directement de ce problème. Il s'intitule *En rachâchant* (1982), formule fantaisiste par laquelle un enfant, refusant d'aller à l'école « parce qu'on lui apprend des choses qu'il ne sait pas », proclame la vertu d'une forme d'autodidaxie. « Et comment l'enfant Ernesto envisage-t-il d'apprendre ce qu'il ne sait pas encore ? » lui demande son professeur à l'occasion d'une réunion inquisitrice en présence des parents. À quoi l'enfant répond donc, en détachant insolemment les syllabes, « En ra-châ-chant ». Le mot n'est pas défini, sinon d'une manière détournée, quand Ernesto dit qu'il s'agit d'une « nouvelle méthode », mais il est donc très clair qu'il s'oppose à la méthode traditionnelle d'éducation ayant cours à l'école, où l'élève est tenu d'ingérer puis de restituer le savoir

---

<sup>227</sup> *Idem*.

<sup>228</sup> *Idem*, p. 50.

dispensé par le professeur, dans un rapport descendant au savoir conférant à celui qui le détient une autorité et un pouvoir sur ceux qui sont en position d'apprenants, que le philosophe de l'éducation Sébastien Charbonnier nomme « épistémocratie »<sup>229</sup>. Cette structure de pouvoir au sein de laquelle le sachant est maître se manifeste aussi en la fonction du guide de musée, dont la relation aux visiteurs est asymétrique : il va leur apprendre ce qu'ils ne savent pas encore. Tandis que la *Visite* anti-guidée organisée par Straub & Huillet est un renoncement à tout pouvoir sur le spectateur-visiteur au profit de la mise à disposition d'un espace, à l'intersection de multi-médiations, où il lui est possible de *rachâcher*, comme semble l'avoir fait Rilke, apprenant sur le monde et sur lui-même, s'éduquant librement, en retournant chaque jour regarder seul les tableaux de Cézanne.

---

<sup>229</sup> C'est une notion transversale à sa pensée, développée notamment dans son article « En finir avec la théorie du ruissellement adoptée par Bourdieu et Lordon », *lundimatin* #418, 4 mars 2024, URL = <https://lundi.am/En-finir-avec-la-theorie-du-ruissellement-adoptee-par-Bourdieu-et-Lordon> , consulté le 16/04/2026 à 17:40.

### III. 2. Après le musée, sortir en forêt : le sous-bois de Buti

« Dans la vie pure, la nature et l'art s'opposent seulement harmoniquement. L'art est la floraison, la perfection de la nature. La nature ne devient divine que par sa fusion avec l'art, différente d'espèce, mais harmonique. »

Friedrich Hölderlin<sup>230</sup>

« Qu'on foute le feu au Louvre alors ! – tout de suite si on a peur de ce qui est beau » s'écrit Cezanne face à une toile de Courbet au bout de sa visite au musée. Puis il ajoute « Je suis Cezanne. » et brusquement éclate un incendie de vert, de gris, de marrons aux multiples nuances, de rameaux s'élançant en tous sens, de feuilles mortes éparpillées, de racines émergeant au milieu de cailloux amassés, de lierre tournoyant au contact d'un vieux tronc, de trouées de lumière au travers des feuillages abondants, de chants d'oiseaux – trois espèces, au moins – que l'on entend se mêler à la petite musique du ruisseau qui s'écoule au creux de ce bois foisonnant. D'un raccord net nous avons bondi du musée jusqu'au bois, de la fixité de cadres successifs à la promenade du regard de la gauche vers la droite, remontant le cours du ruisseau puis déclinant avec la courbe du relief rocheux. Le mouvement est lent, attentif, et s'interrompt lorsque la caméra a fait un tour complet jusqu'à retrouver le cadre ayant inauguré le plan ; celui-ci dure quarante secondes encore, fixement cette fois, le temps de contempler la danse des rayons du soleil au diapason du très léger tremblé des feuilles, tandis que se poursuivent les chants d'oiseaux et la coulée régulière du ruisseau.

Il s'agit du dernier plan d'*Une Visite au Louvre*. Ce plan fait contraste avec la visite qui vient de s'achever ; il est une irruption soudaine, provocante, de la nature sauvage dans un film presque entièrement constitué de tableaux, enregistrés plein cadre, en plan fixe, et commentés en *off* par Julie Koltai. L'étonnement devant ce dernier plan vient donc de son caractère hétérogène ; il semble, à première vue, en parfaite disjonction avec le cadre formel posé jusqu'ici : la fixité remplacée par un panoramique à 360°, les tableaux laissant place à un paysage naturel, le son direct succédant au son *off*... En 1975, Serge Daney disait déjà que « la non-réconciliation [en référence au titre du premier long-métrage signé Straub et Huillet, *Non réconciliés*], c'est aussi une façon de faire les films, de les fabriquer. Elle est le refus obstiné de toutes les forces d'*homogénéisation*. Elle a entraîné Straub et Huillet vers ce qu'on pourrait appeler une

---

<sup>230</sup> *La Mort d'Empédocle*, in HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967, p. 659.

“pratique généralisée de la disjonction”<sup>231</sup>. On pourrait donc penser la rupture apparente du dernier plan d'*Une Visite au Louvre* comme un geste de montage propre à la méthode des cinéastes, consistant à fendre le film en deux pour briser sa cohésion formelle, et se refuser ainsi à rendre un objet homogène. Mais il nous semble que, tout en faisant contraste – peut-être même *par ce contraste* – ce bond final dans la forêt touche à une harmonie qui se trouve être en lien direct avec les aspirations de Cézanne, comme si ce dernier plan appliquait ou accomplissait les leçons dispensées par le peintre tout au long du film. Voyons de quelle façon.

---

<sup>231</sup> DANEY Serge, « Un tombeau pour l'œil (Pédagogique straubienne) », in *La Rampe*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du Cinéma », 1983, p. 79.

### III. 2. A. Un apprivoisement perceptif

Nous disions *irruption* ; irruption d'un plan, irruption d'un paysage. Rien ne l'indique explicitement dans le film, mais un bond est fait de plus de 1000 km, puisque du Louvre nous atterrissons dans un sous-bois en bordure de Buti, petit village toscan situé à proximité de Florence. Ce qui n'est pas dit non plus, c'est que ce sous-bois, Straub et Huillet l'ont filmé et fréquenté à maintes reprises. Découvert pendant le tournage de *Sicilia!* en 1998, il est devenu le lieu d'accueil de la plupart de leurs films jusqu'à la mort de Danièle Huillet en 2006 : *Ouvriers, paysans* (2001) ou *Humiliés* (2003) s'y passent intégralement. Ce qui est tu, enfin, c'est que ce plan était déjà présent dans *Ouvriers, paysans* ; il ouvrait le film, tandis qu'ici il le conclut.

Il ne faut pas voir ici une quelconque facilité ou une forme de paresse. Tout comme Cézanne qui, à mesure que son âge avançait, se contentait de peindre ce qui l'entourait au quotidien (des pommes sur la table, sa compagne, son jardinier, le domaine familial du Jas de Bouffan, son atelier des Lauves, et quelques points à l'est d'Aix-en-Provence, où il se rendait à pieds au petit matin, comme les carrières de Bibemus ou la montagne Sainte-Victoire), Straub et Huillet, après plus de trente ans de tournage, ont réduit leur périmètre à ce lieu découvert tardivement, qui « se constitue comme un plancher topographique où se déploie la méthode de travail straubienne », comme l'écrit la chercheuse Corinne Maury<sup>232</sup>. Il est vrai qu'un grand nombre des films du couple a lieu intégralement en extérieur, souvent en des endroits isolés ou dépeuplés, où les acteurs campent un environnement non-humain (comme les ruines de l'amphithéâtre romain dans *Moïse et Aaron*, 1975, ou la forêt sicilienne de *La Mort d'Empédocle*, 1987). À cet égard, le bois de Buti, reclus, modeste, opulent, et presque sans trace d'intervention humaine, semble être un terrain idéal.

Ce n'est donc pas, ou pas seulement, un lieu hasardeux que Straub et Huillet auraient « bien filmé » ; si ce lieu les a requis, c'est qu'il a *fait motif*. Hadrien France-Lanord, après s'être longuement promené sur les traces de Cézanne autour d'Aix-en-Provence, en est arrivé à la conclusion que les carrières de Bibemus ou le Pont des trois-Sautets « ne sont pas seulement de très beaux endroits. Ce sont des lieux qui sont des points de convergence de toutes sortes d'éléments divers (géologie, végétation, rapport au ciel, notamment), ce sont des lieux où l'on se trouve pris dans l'articulation

---

<sup>232</sup> MAURY Corinne, « Danièle Huillet et Jean-Marie Straub : la “sobriété sacrée” du sous-bois », *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018, p. 134.

de tout un monde. »<sup>233</sup> Il lie cette « bouleversante force d'unification » à « l'unité mouvante et dépourvue de centre » que Cézanne laisse apparaître sur sa toile. Ce qui sous-entend que le lieu même a quelque chose de cézannien avant même d'être peint par Cézanne, et commence donc à *faire motif* dans la mesure où il entre en résonance avec la recherche de l'artiste venu s'y inscrire. C'est pourquoi Straub dit souvent qu'une part importante de son œuvre (mais pas les deux films cézanniens) a pour point de départ – avant même le texte – la rencontre avec un lieu. Le terme de « rencontre » exprime clairement cette correspondance entre ce que le lieu offre de lui-même et ce qui travaille les cinéastes venus filmer ici ; l'appropriation progressive d'un espace singulier coïncide ainsi avec le creusement d'un même motif.

Mais la répétition des films au même endroit est aussi un moyen d'exercer son regard à le voir toujours différemment, dans son éternelle nouveauté. Comme l'écrivait Cesare Pavese, que Straub et Huillet ont souvent adapté : « Nous sommes convaincus qu'une grande révélation peut sortir seulement de l'insistance têtue sur une même difficulté. Nous n'avons rien en commun avec les voyageurs, les expérimentateurs, les aventuriers. Nous savons que le moyen le plus sûr – et le plus rapide – de s'étonner, est de fixer, intrépides, toujours le même objet. Un beau jour cet objet, il nous semblera – miraculeux – ne l'avoir jamais vu. »<sup>234</sup>. Autrement dit, c'est en cessant de s'aventurer ici et là, en établissant un ensemble de motifs de plus en plus réduits et en s'y concentrant longuement, que l'on peut commencer à regarder vraiment et peut-être à y voir quelque chose. C'est là le cœur de l'éthique straubienne, dont nous avons déjà parlé, et vis-à-vis de laquelle les cinéastes n'hésitent pas à s'inscrire dans la filiation de Cézanne. « Avant de pouvoir peindre la montagne Sainte-Victoire, il a mis des années. Plus il la regardait, plus il a découvert ce que c'était. Jusqu'à dire : regardez bien cette montagne, une fois elle était un volcan. Il faut beaucoup de temps pour voir les choses. Il faut les regarder longtemps »<sup>235</sup> déclarent-ils par exemple.

Le retour d'un plan déjà filmé, et peut-être déjà vu par un straubien attentif, relève aussi de cette éthique. Ce n'est pas parce qu'un spectateur ayant vu *Ouvriers, paysans* se trouve à nouveau, à la fin d'*Une Visite au Louvre*, devant le plan du sous-bois de Buti, qu'il y verra la même chose. Regardant à nouveau, il peut découvrir ou redécouvrir

---

<sup>233</sup> FRANCE-LANORD Hadrien, *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui*, op. cit., p. 132.

<sup>234</sup> PAVESE Cesare, « préface aux Dialoghetti », cité par BLANK Manfred (trad. Danièle HUILLET), « De la nuée à la résistance : Un recueil de matériaux », *Cahiers du Cinéma* n°305, novembre 1979, p. 8.

<sup>235</sup> STRAUB Jean-Marie, « Après *Le Genou d'Artémide* et *Le Streghe* », Le Portique [en ligne], 33 | 2014, document 7, mis en ligne le 05 février 2016, URL = <http://leportique.revues.org/2764>, consulté le 10/01/2026 à 23:11.

ce qu'il n'a pas vu la première fois, et peut-être apprendre à le voir mieux. Il est d'ailleurs amusant d'imaginer que ce sentiment de « déjà-vu » ait été éprouvé au carré par les spectateurs ayant découvert *Une Visite au Louvre* lors de sa sortie en salle, puisque le film était projeté en double afin d'atteindre la durée d'un long-métrage. Mais – précision primordiale – la seconde copie ne contenait pas les mêmes prises que la première. Selon divers témoignages, le sous-bois de la seconde version serait moins ensoleillé. L'éternelle découverte du re-voir est donc pensée et intégrée à la fabrication du film. Jean-Charles Fitoussi, cinéaste qui fût leur assistant sur le tournage de *Sicilia!* – soit avant l'appropriation du sous-bois de Buti – a fait paraître des notes personnelles dans lesquelles il écrit que c'est là un

« point essentiel de toute l'œuvre des Straub, à savoir revenir au même en révéler un autre. L'on retourne dans un train, mais en donnant, de ce même, une perception autre. [...] Révélant d'autres qualités d'une même matrice, différents attributs d'un même être. [...] Au "principe de réalité sous-jacente", ou principe du lieu et d'espace [...] s'ajoute et se mêle une seconde espèce de retrouvailles qui définit ce qui serait un "principe de musique". Retrouvailles bien particulières en ceci que ce qui y est retrouvé n'a en quelque sorte jamais été "trouvé" et réapparaît paradoxalement comme pour la première fois. »

Qui a regardé *Une Visite au Louvre*, y compris en projection double ou après avoir vu auparavant *Ouvriers, paysans*, ne peut qu'abonder dans le sens du sentiment de « première fois » qui se dégage du plan final, d'autant plus éclatant qu'un spectateur européen s'étant déjà promené en forêt a pu y retrouver quelque chose de sa propre expérience, mais comme actualisée, vécue avec une intensité radicalement nouvelle qui tient autant à la surprise de son surgissement qu'à l'humble singularité de ce sous-bois et du plan qui l'accueille. Nous employions le terme éthique : c'est aussi au sens où un tel geste se refuse à la logique accumulatrice qui est à l'œuvre, par exemple, lorsqu'au retour de vacances, on se prend à dire « j'ai fait l'Italie », sous-entendant que ce n'est plus à faire ; le pays est coché sur une carte et l'été prochain ce sera au tour d'un autre. Avec le sous-bois de Buti, on apprend à regarder près de soi, *autour* de soi, dans la durée, quitte à revenir au point de départ (le *re-voir* est aussi à l'œuvre dans le travelling à 360° qui fait retour au cadre initial), ou à saigner des yeux à force de fixer un même point, comme le racontait Cézanne<sup>236</sup>. Modestie de l'abondance dans la proximité, qu'il n'est même pas besoin d'extraire ou d'exploiter puisqu'il suffit d'y poser son regard, laissant la vie se

---

<sup>236</sup> « Je ne puis les arracher... Ils sont tellement collés au point que je regarde qu'il me semble qu'ils vont saigner », BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 212.

vivre et en jouissant pour elle-même. L'intermédiaire d'un plan de cinéma, comme d'un tableau de grand peintre, tout aussi perpétuellement mouvant et inédit dans son immobilisme apparent (« voyez comme ça tourne ! » s'écrie Cézanne devant Delacroix), faisant office d'apprentissage à la disponibilité de l'attention.

### III. 2. B. L'art, la nature et le corps du pays

Quand, à la suite d'une projection du film en 2004, un spectateur demande à Straub « pourquoi on quitte Paris et on est dans la nature », celui-ci lui répond deux choses : premièrement, qu'il « déteste les musées et que dans les musées comme dans les bibliothèques [il devient] fou et au bout d'une demi-heure [il a] envie de fuir », c'est pourquoi il a fait le choix de ne pas imposer cette « prison » aux gens qui verraient le film, en les « renvoyant à la nature ». Deuxièmement, « cette nature-là, il se trouve qu'elle a à faire avec Cézanne », sans préciser davantage ce qu'il entend par là<sup>237</sup>.

Pour faire sortir le spectateur du musée et le « renvoyer à la nature », le couple de cinéastes a donc choisi une parcelle réduite et localisable de cette « nature ». D'autres se seraient probablement tourné vers ses manifestations les plus spectaculaires : volcans, cascades, ouragans, grandes plaines, déserts ou hautes montagnes... Ici c'est un ravin au cœur d'un sous-bois peu fréquenté par des humains. Plus encore : la caméra n'enregistre pas depuis le haut mais se situe au fond du ravin, et ses mouvements de montée et descente pendant le panoramique circulaire témoignent d'ailleurs d'une connaissance certaine du lieu ; il n'est pas dit qu'un cinéaste étranger à Buti aurait osé s'aventurer si bas (Straub lui-même avoue qu'il a mis plusieurs années à descendre dans le ravin<sup>238</sup>), et encore moins filmer depuis le creux en suivant les courbes des reliefs environnants.

C'est à se demander, d'ailleurs, s'il est juste de parler d'un *paysage*. Selon le CNRTL, la notion de paysage a quelque chose à voir avec la vue d'ensemble et l'étendue<sup>239</sup>. Du reste, la tradition occidentale de représentation du paysage se caractérise par le tracé d'une ligne d'horizon, et quand on pense à des paysages de cinéma, ce sont souvent d'abord les grands espaces des westerns qui viennent à l'esprit. Pourtant, des peintres du XIXe siècle, de Turner à Monet, ont cassé ou trituré cette ligne d'horizon, jusqu'à Cézanne qui, lui, a écrasé la perspective pour penser le paysage en plans qui se chevauchent, troquant la question de l'arrière et de l'avant plan pour celle du dessus et du dessous, la profondeur se jouant dès lors par couches et non plus sur une ligne de fuite. Dans une version datée de 1895 des *Carrières de Bibemus*, par exemple, il y a bien

---

<sup>237</sup> LAFOSSE Philippe, *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, op. cit., p. 307.

<sup>238</sup> « J'ai mis plusieurs années à descendre dans ce ravin. Je l'admirais d'en haut, mais j'étais timide. Ce n'était pas une question de peur. J'étais timide. Il me faut beaucoup de temps pour apprivoiser les choses. Un beau jour, je suis descendu, et là, ça a été une sorte de coup de foudre. D'ailleurs, ce ravin-là continue sur 2 km. Ça descend, puis ça tourne. On a beaucoup tourné dans ce ravin. Mais il a fallu l'apprivoiser. » STRAUB Jean-Marie, « Après *Le Genou d'Artémide* et *Le Streghe* », Le Portique [en ligne], 33 | 2014, document 7, mis en ligne le 05 février 2016, URL = <http://leportique.revues.org/2764>, consulté le 10/01/2026 à 23:11.

<sup>239</sup> URL = <https://www.cnrtl.fr/definition/paysage>, consulté le 11/01/2026 à 17:41.

une séparation claire entre le ciel et la terre, mais cette séparation n'appelle pas un chemin pour le regard du proche vers le lointain ; les éléments du cadre s'étagent et se superposent, les volumes renflent ou se creusent de tous côtés, et l'œil, sans point d'ancrage unique, a plutôt tendance à se disperser en continu sur la toile (fig. 42). C'est vrai aussi, dans une moindre mesure, de ce sous-bois (fig. 43), dont la composition ressemble étrangement à celle du plan tourné par Straub et Huillet (fig. 44).



Fig. 42 : CEZANNE Paul, *Carrières de Bibemus* (1895)

huile sur toile, 92,1x73,3cm, Fondation Barnes, Philadelphie



Fig. 43 : CEZANNE Paul, *Sous-bois*  
(1890-1892), huile sur toile, 73x92cm  
Maison Blanche, Washington



Fig. 44 : sous-bois de Buti

Le couple de cinéastes, dépendant de l'appareil enregistreur qui fonctionne selon les lois de la perspective et ne permet pas de *moduler* comme le faisait Cézanne (à savoir établir les volumes par gradations de tons et contrastes colorés plutôt qu'en en traçant les contours), trouve donc dans le ravin une forme de substitut cinématographique à l'écrasement cézannien de l'horizon. Cela produit un sentiment de proximité : le paysage

n'est plus un lointain à contempler mais un site habitable, le « corps d'un pays », selon la formule imaginée par l'écrivaine Marie-Hélène Lafon<sup>240</sup>. Et le mouvement circulaire, qui se lance dès l'apparition du plan, contrastant brutalement avec la succession des cadres fixes du musée, nous montre bien qu'il ne s'agit pas simplement de regarder le sous-bois de Buti, mais de se plonger à corps perdu dans un tourbillon de vitalité, semblable à ce « je ne sais quoi qui emparadise les sens » dont parle Cézanne face au *Concert champêtre* du Titien (1510-1511), ou cette « limpidité [...] qui vous entre dans l'œil comme un verre de vin dans le gosier et on est tout de suite ivre » évoquée devant *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix (1833).

Entendre le paysage comme le corps d'un pays plutôt qu'une vue sur l'étendue implique une forme de vie organique. Rien ne serait moins approprié que le terme de « décor » ici : le sous-bois de Buti ne fait pas office d'ornement ni d'espace inerte devant lequel aurait lieu une action ou une scène. Il est la scène ; il n'y a d'autre action que lui-même. La mobilité du plan comme sa logistique rappellent d'ailleurs *La Région centrale* (1971, Michael Snow), que Straub admirait. Pour ce film, Snow et son équipe ont été déposés en hélicoptère dans une région du nord du Québec ni habitée ni exploitée par l'humain. Ils y ont placé une caméra fabriquée spécialement pour ce projet, dont la spécificité est de pouvoir effectuer des mouvements dans toutes les directions (y compris tourner sur elle-même). Le film, d'une durée de 3h, est composé exclusivement des variations de mouvements et de vitesses de l'appareil, fixé sur un socle au beau milieu de ce paysage sauvage. L'une des originalités de *La Région centrale*, c'est qu'il semble abolir tout *point de vue*. Le paysage comme la machine (qu'on ne voit pas mais qu'on ne cesse pas un seul instant de sentir), privés de la médiation d'un regard, laissent apparaître leur caractère radicalement *inhumain*. Voilà qui n'est pas sans rappeler ce qu'écrivait Merleau-Ponty à propos de Cézanne :

« Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe. »<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> LAFON Marie-Hélène, *Cézanne, Des toits rouges sur la mer bleue*, Paris, Flammarion, coll. « D'Après », 2023, p. 59.

<sup>241</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et Non-Sens, op. cit.*, p. 18.

Le dernier plan d'*Une Visite au Louvre* participe de cette même suspension des habitudes anthropiques, d'autant plus saisissante qu'elle clôt un film où la question du point de vue humain est centrale, puisqu'il s'orchestre sous forme de triangulation entre l'œuvre du peintre, le commentaire du visiteur et le regard du spectateur. Il nous faut d'ailleurs noter que deux autres plans d'extérieurs lui précèdent : en ouverture, un panoramique part de la rive opposée de la Seine pour arriver jusqu'au Louvre dont il épouse toute la longueur, avant de revenir poser le cadre devant l'arche qui constitue son entrée principale. Puis, au milieu de la visite, un plan fixe et muet cadre, depuis la fenêtre du musée, la Seine recouverte par le feuillage de trois arbres battus par le vent. Ces deux moments, s'ils marquent des écarts avec la forme majoritaire du film, n'en sont pas moins soumis à la visite au Louvre, dans lequel on entre, puis par la fenêtre duquel on regarde pour s'accorder une pause ; ils ne donnent pas à ébranler les habitudes de notre perception humaine, dans la mesure où ils participent de l'expérience optique d'un visiteur au musée. Seul le dernier plan retrouve quelque chose du geste (ou de l'a-geste) de *La Région centrale*, un en-deçà du point de vue révélant, comme Cézanne, le « fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe ».

Jusqu'ici, nous avons usé du mot de « nature » sans le définir, le plus souvent entre guillemets car associé à l'acception courante, assimilant la nature au monde non-humain, par opposition à la culture (comme on parle de « sciences naturelles »). Quand Straub appelle à renvoyer les spectateurs à la nature après la prison du Louvre, il semble qu'il emploie le terme en ce sens. Pourtant, la nature est une notion centrale dans la pensée de Cézanne ; il y revient sans arrêt, on trouve le mot partout dans ses correspondances, et il semble qu'il ne l'entende pas simplement comme ce qu'on pourrait aussi appeler « le sauvage ». On sait que le peintre connaissait très bien la pensée de Lucrèce, philosophe latin du Ier siècle avant J.-C., pour qui la nature renvoie à l'ensemble des choses qui existent et des lois qui les régissent, soit l'ordre du monde physique<sup>242</sup>. Sans en exclure l'humain, donc, et en considérant aussi tout ce que la biologie moderne tiendrait pour non-vivant (le minéral, par exemple). Mais, surtout, en tenant compte de la façon dont les choses se composent et se décomposent au contact les unes des autres ; la nature de Lucrèce n'est pas un ensemble froid ni figé, elle se meut et elle est harmonique.

Comment, alors, ne pas penser au plan du sous-bois de Buti ? C'est un milieu

---

<sup>242</sup> LUCRÈCE (trad. Henri Clouard), *De la Nature*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1964 (Ier s. av. J.-C.).

sauvage, oui, mais c'est aussi un espace où coexistent et s'interpénètrent un magma de couleurs, d'infinies fluctuations de lumières, des courbes de toutes tailles, en tout sens, de multiples espèces vivantes et non vivantes, des bruissements, des chants divers, et bien sûr un mouvement de caméra qui fait tenir ensemble comme pour mieux l'exhausser cette communion naturelle sous forme de dynamique musicale qui sonne juste à tout instant. Renvoyer le spectateur à la nature, c'est donc aussi le jeter dans cette harmonie là. Si, comme le disait Cézanne dans l'autre film, « l'art est une harmonie parallèle à la nature », l'irruption de ce plan après la visite au musée donne à éprouver pleinement le parallélisme ; les lignes de l'art et de la nature ne se croisent pas, la coupe est franche, le bond vers le sous-bois net et brutal. Il y a, en effet, *disjonction*, mais, comme nous avons tenté de le montrer, l'une et l'autre des harmonies vont dans la même direction.



### III. 3. Écologie cézannienne

#### III. 3. A. Les arbres et la nature anti-naturaliste

Ce que laisse entrevoir l'exemple du sous-bois de Buti tel que nous venons de le traiter, c'est que le style cézannien qui nous occupe pose ou recoupe des questions d'ordre écologique éminemment contemporaines, et notamment celle du rapport que l'humanité entretient avec la nature. Nous avons défini la « nature » selon les mots de Lucrèce, mais le terme même est aujourd'hui très discuté, en particulier depuis les travaux de l'anthropologue Philippe Descola. À partir de sa rencontre et de ses observations auprès du peuple Achuar, en Amazonie, celui-ci a mis en question l'usage de cette notion par la modernité occidentale, et ce qu'elle recouvre en termes de perception du monde. Dans ce qu'il appelle l'« ontologie naturaliste », qui représente la structure de pensée dominante de la société française (entre autres), la nature désigne peu ou prou l'ensemble des règnes animaux, végétaux ou minéraux, par opposition à la culture, qui serait le fait des sociétés humaines dites « civilisées ». Philippe Descola observe que ce dualisme-là, absent chez les peuples amazoniens qu'il a étudiés, est au fondement de l'exploitation mortifère de la planète par le capitalisme et de la destruction de la biosphère terrestre, puisqu'il sépare les humains du reste des existants, eux-mêmes considérés comme des ressources potentielles plutôt qu'en tant que « sujets » ou forces avec qui entretenir des relations. C'est pourtant via ces relations incessantes et nécessaires que nous faisons monde ou que le monde se fait, mais l'intériorisation de l'ontologie naturaliste chez les peuples de l'Occident moderne nous conduit à l'omettre et à l'oublier, au profit de l'illusion d'une séparation entre nature et culture, humains et non-humains<sup>243</sup>.

Si nous avons choisi de conserver ce terme de « nature », c'est par fidélité aux affinités de Cézanne avec ce mot, mais aussi parce qu'il nous semble que son usage, tout en étant situé dans la tradition de pensée occidentale, représente aussi une issue possible au dualisme nature/culture tel que Philippe Descola en fait la critique.

La peinture occidentale, dans sa très large majorité, participe de l'ontologie naturaliste par ses propres moyens. Dans son livre *Apprendre à voir* (2021), où elle confronte un pan de l'histoire picturale à des problématiques environnementales, l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual revient sur certaines de ces conventions

---

<sup>243</sup> Voir DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2016 (2005).

naturalistes. Elle note par exemple que « l'usage de la perspective linéaire [...] aurait renforcé ce sentiment d'extériorité de l'humain, en proposant une image qui se déploie virtuellement à partir de l'œil unique du regardeur face au tableau, lui conférant ainsi une sensation de maîtrise de l'espace représenté et ainsi de domination de la nature. »<sup>244</sup>, ce qui rejoint certaines des questions que nous avons déjà évoquées à propos de la perspective optique. Elle constate aussi, prenant appui sur un tableau de Manet, que « les personnages humains représentés sont en touche lisse, et les végétaux constituant le décor sont, eux, traités en touche fragmentée, ce qui crée une impression de flou convenant à leur statut de décor. »<sup>245</sup>, code courant et implicite marquant bien la hiérarchie de ses points d'intérêts par le peintre. Elle remarque enfin que, jusqu'au XIXe siècle, tout ce qui pourrait tenir lieu d'éléments non-humains, quand il n'a pas le simple statut de décor, est presque toujours soumis à une symbolique ou une signification le rapportant à la « culture » humaine. L'historienne de l'art décrit et analyse *Le Concert champêtre* (1509), tableau du Titien qui apparaît dans *Une Visite au Louvre* (fig. 45), pour montrer combien « il n'y a pas d'entrelacement des figures humaines, des végétaux et des animaux » ; les moutons, par exemple, « semblent plus présents comme motif de rappel du thème littéraire de la pastorale que comme habitants des lieux. »<sup>246</sup>



Fig. 45 : *Le Concert Champêtre* dans *Une Visite au Louvre*

À propos de ce même tableau, Cezanne dit dans le film de Straub et Huillet qu'il « emparadise les sens », et surtout qu'« on participe [au paysage], on ne méprise rien de sa vie ». Une discussion pourrait s'ouvrir sur les raisons de son désaccord avec Estelle Zhong Mengual, mais ce qui nous paraît crucial ici, c'est la conjonction de leurs critères.

<sup>244</sup> ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2021, p. 16.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>246</sup> *Idem*, p. 41.

Participer au paysage, ne rien mépriser de sa vie, sont des impératifs éthiques et esthétiques très proches, sinon identiques, à ceux que préconise l'auteur de *Apprendre à voir* en vue d'une subversion, par la peinture, de nos habitudes de perception naturalistes. Et, bien qu'il ne soit pas cité dans son livre, le style de Cézanne semble répondre directement à certains des problèmes soulevés par l'historienne de l'art.



Fig. 46 : CEZANNE Paul, *Grand pin et terres rouges* (1890-95)  
huile sur toile, 72x91cm, Musée de l'Hermitage, Saint-Pétersbourg

Prenons le *Grand pin et terres rouges*, une toile qu'on estime peinte entre 1890 et 1895 (fig. 46). Le pin du titre est au cœur de la composition, son motif primordial. Il occupe une large part de la surface du tableau ; son tronc se trouve presque en son centre, ses branches principales tirent vers la gauche et la droite, et son feuillage s'étend jusqu'au-delà du cadre (si tant est que cet au-delà existe). Rien n'indique qu'il ait une signification particulière, ni qu'il fasse allusion à quelque référence de la culture humaine. Il camoufle même les vagues maisons qu'on aperçoit à l'arrière plutôt qu'il ne les mettrait en valeur. Celles-ci sont à peine tracées ; tout juste des petits cubes oranges et ocres, tandis que les couleurs et lignes de l'arbre sont étudiées avec une précision plus grande, et que les contours de sa ramure sont les seuls à faire l'objet d'un modelé, quand tout le reste (feuilles, ciel, sol...) est entièrement modulé. Si bien que, si l'on reprend la hiérarchie dont parle Estelle Zhong Mengual, le pin est ici personnage principal. Il ne représente rien d'autre que lui-même. C'est lui, en tant que pin, à qui l'on prête notre

attention. On le regarde non comme un objet inerte, un symbole ou une ressource potentielle mais comme un existant dans son plein déploiement.

Plus encore : il habite la toile de telle façon que ce déploiement paraît en organiser la composition. Il est fréquent que des troncs d'arbres, en peinture, servent à soutenir le cadre par un sur-cadrage vertical, ou aient fonction de délimitation entre telle et telle partie du tableau ; auquel cas on les trouve souvent en bordures latérales. Ici, le tronc est si central que le premier réflexe est presque de penser qu'il nous cache quelque chose ou qu'il obstrue la vue ; c'est pourtant bien ce grand pin qui est à regarder. L'effet d'interposition que produit la présence franche du pin renvoie au *Bassin du Jas de Bouffan en hiver*, tableau plus ancien de Cézanne (1878), où un mince tronc et son reflet troublent déjà les conventions de cadrage des arbres en découpant la composition en son centre, ce qui provoque un effet de gêne et incite à le considérer comme acteur du paysage (fig. 47). Selon le critique d'art Jean Arrouye, il s'agit d'une « œuvre-carrefour » à partir de laquelle le style cézannien va pousser toujours plus loin l'autonomisation de son espace pictural<sup>247</sup>.

L'autonomie du *Grand Pin et terres rouges* semble en effet plus grande, dans la mesure où l'espace paysagé est englouti par les ramifications de l'arbre, au point où la toile semble elle-même née de la croissance du tronc central. C'est l'une des œuvres du peintre où apparaît de la façon la plus manifeste ce que repère Hadrien France-Lanord, à savoir que « les troncs cézanniens [font] fi de l'ordonnancement préalable qu'impose nécessairement le cadre plastique horizontal et vertical d'un tableau. Ce sont les troncs et les branches qui reconfigurent librement leur propre "cadre". »<sup>248</sup> Les petites bosses du sol sont d'ailleurs peintes par touches fragmentées au même titre que le feuillage, et les couleurs de celui-là déteignent sur celles-ci jusqu'à former un houppier qui ne se contente plus de chapeauter le tronc mais l'encercle intégralement et le fait baigner dans un tourbillon de verdure épousant presque parfaitement les contours du cadre – et s'appêtant à pousser au-delà.

Le pin se présente donc non seulement comme « personnage principal » du tableau mais aussi comme son opérateur ; la peinture, soustraite à la nécessité optique et ramifiée organiquement par le tronc comme noyau central, est prise dans un devenir-arbre qui l'ordonne et la désordonne à la fois<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> ARROUYE Jean, *Cézanne, d'un siècle à l'autre*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2006, p. 95.

<sup>248</sup> FRANCE-LANORD Hadrien, *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui*, op. cit., p. 162.

<sup>249</sup> À propos du *Bassin du Jas de Bouffan en hiver*, Hadrien France-Lanord disait aussi que « les arbres dénudés n'introduisent pas seulement de l'ordre, dans ce tableau, mais de la liberté, du mouvement, presque de la désorganisation. », *Idem*, p. 155.



Fig. 47 : CEZANNE Paul, *Le Bassin du Jas de Bouffan en hiver* (1878)  
 huile sur toile, 47x56,2cm, collection privée

Les arbres sont légion dans la filmographie de Straub et Huillet. On en trouve dans la majorité de leurs films, et ils occupent parfois une place prépondérante, comme celui au double-tronc massif contre lequel s'abattent les reflux du lac Léman dans *À propos de Venise* (2013), là aussi « personnage principal » du plan le plus long de ce court-métrage (fig. 48), ou les deux jeunes cerisiers en fleurs, aperçus sous diverses lumières en ouverture et clôture des plans cinq fois rejoués d'*Europa 2005* (Fig. 49-50)<sup>250</sup>.



Fig. 48 : *À propos de Venise*



Fig. 49-50 : *Europa 2005*

Il y en a aussi un certain nombre de différentes espèces dans les deux films cézanniens. Deux moments sont particulièrement exemplaires : quand, dans *Cézanne*, la caméra panote vers la droite depuis la Sainte-Victoire jusqu'à s'arrêter devant trois arbres brunis (fig. 51), et lorsque la *Visite au Louvre* s'accorde une pause silencieuse face à

<sup>250</sup> Cerisier d'ailleurs accompagné de l'inscription « Stop ! Ne risque pas ta vie », que Jean-Claude Rousseau, dans son court-métrage sur le tournage du film (*Une Vie risquée*, 2018) fait rimer avec la phrase de Cézanne (telle que Bresson la cite) : « à chaque touche, je risque ma vie ».

un autre trio d'arbres contemplés depuis la fenêtre du musée (fig 52). Les premiers marquent un déplacement de l'attention de la montagne vers les arbres, *sujets* manifestes du plan, sans que rien, pour autant, ne soit dit à leur propos. Alors que la voix *off* s'est tue, c'est leur seule présence qui fait événement et tient lieu de sujet légitime. Ces trois arbres sont peut-être moins cézanniens que « rembrandtesques », puisqu'ils rappellent ces feuillus s'imposant en gardiens du paysage sur une gravure du peintre hollandais Rembrandt intitulée *Les Trois Arbres* (1643, fig. 53), et que Straub tient affichée au-dessus de son bureau dans le documentaire de Barbara Olszewska. Quant à ceux regardés par la fenêtre du Louvre, ils semblent d'abord boucher la vue comme les pins de Cézanne puisqu'ils cachent la Seine à l'arrière, où passent des bateaux-mouches qu'on ne peut qu'apercevoir. Ce qui est donné à voir ici, c'est quelque chose comme leur autonomie par rapport au musée, et le foisonnement des feuilles mouvantes qui emplissent et font bruisser le cadre, en contraste avec les tableaux immobiles.



Fig. 51 : Cézanne

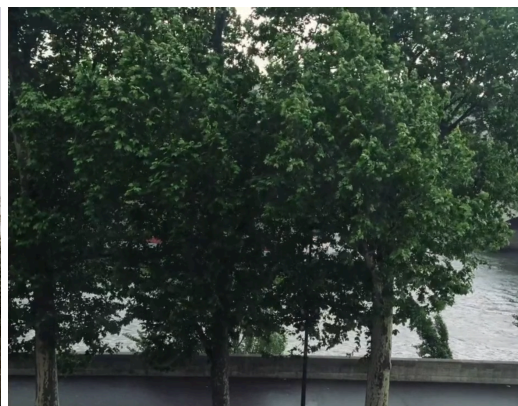


Fig. 52 : Une Visite au Louvre



Fig. 53 : REMBRANDT, *Les Trois Arbres* (1643)

eau-forte, pointe sèche, 21,3x27,9cm

Ces arbres-là sont d'autant plus marquants qu'ils suppléent à l'absence de corps humains dans le cadre, mais bien d'autres, tout au long de leur œuvre, cohabitent ou

contrastent avec des humains sans être réduits à une fonction symbolique. Il semble même que, plutôt qu'ils ne rabattent les arbres sur une perception de type naturaliste, Straub et Huillet renvoient les corps humains à une forme d'enracinement et de rectitude toute arboréenne. On ne compte plus les acteurs qui se tiennent dressés dans une robustesse immobile semblable à celle d'un chêne. Le devenir-arbre, dans leur cinéma, touche peut-être moins le cadre que les personnages. C'est dans les films tournés au bois de Buti que c'est le plus saisissant. Les acteurs, presque tous amateurs, sont alors les seuls restes d'humanité dans un espace où toute trace de civilisation – au sens occidental du terme – semble s'être absentée. Leur devenir-arbre étonne moins dans cet environnement forestier, et paraît presque correspondre à la façon la plus naturelle de faire-monde et d'habiter l'espace. Bien qu'ils soient encore des personnages, l'histoire qu'ils tissent comprend les arbres et autres existants des lieux. Ou plutôt : leur histoire est comprise dans et par cet environnement ; il n'y a plus d'extraction humaine ni de hiérarchie entre eux et ce qui serait un décor, mais plutôt une vibration naturante à laquelle participent conjointement humains et non-humains.

La façon qu'ont les acteurs de se tenir par rapport aux arbres dans *Ouvriers, paysans*, *Humiliés* ou *Ces Rencontres avec eux* est révélatrice de ce qui est à l'œuvre ici. Ils peuvent s'y appuyer de la main ou du dos (fig. 54 & 55), s'asseoir sur des troncs allongés (fig. 56) ou même s'y accrocher pour soutenir le renversement de leur corps (fig. 57), mais les arbres desquels ils se « servent » alors ne se subordonnent pas pour autant à un rôle utilitaire ; au contraire ils y gagnent en intensité de présence ; on en perçoit d'autant mieux la force tranquille, la densité physique, mais aussi la singularité. L'un est souple, l'autre fin, plus ou moins sinueux... Les arbres semblent ici s'individuer pour former, ensemble, un peuple de la forêt, au même titre que le peuple humain. Du reste, le plan de *Ces Rencontres avec eux* où l'acteur se renverse en enserrant le tronc donne l'impression vertigineuse que l'un et l'autre s'entre-tiennent tel un duo d'acrobate, et que le retrait des mains humaines pourrait entraîner la chute de l'arbre, dont la courbe est en parfaite harmonie avec celle de son compagnon de plan.



Fig. 54 : *Humiliés*

Fig. 55 : *Ces Rencontres avec eux* Fig. 56 : *Ouvriers, paysans*



Fig. 57 : Déméter & Dionysos dans *Ces Rencontres avec eux*

Si le plan crée cette impression contre toute vraisemblance physique, c'est que Straub et Huillet composent leur cadre de telle façon que les acteurs s'adaptent à l'environnement dans lequel ils s'inscrivent plutôt qu'ils ne le domptent ou le dominent. Cet homme agrippé à cet arbre tout au long de la séquence n'est autre que Dionysos, dieu grec de la nature vivante, voluptueuse et sauvage, qui certes est le gardien de la culture viticole, mais dans la seule mesure où celle-ci représente un cycle naturel et fertile. Le monde dionysiaque est instinctif et fusionnel ; sa façon de ceindre l'arbre des mains jointes a trait à une forme d'érotisme fraternel ; le tronc et lui partagent cette pose statuaire qui est aussi un plein accueil de la sensualité du vent et de la lumière leur caressant le corps. Et l'arbre, ici, ne donne rien d'autre que sa présence incurvée : pas de fruits, ni de bois pour alimenter le feu ou bâtir une maison. Il se trouve au centre du cadre comme un tronc cézannien, et comme chez Cézanne les lignes et courbes des autres troncs et des deux corps humains se ramifient en diverses directions qui orchestrent une forme d'harmonie désaxée, donnant à percevoir « l'ascendance commune à tout le vivant »<sup>251</sup>.

Un tel plan, si représentatif de la façon dont Straub et Huillet sont venus habiter en cinéma les environ de Buti, fait exploser le dualisme nature/culture tel que théorisé par Descola ; s'il existe une nature au sens cézannien, elle ne s'oppose pas à une « culture humaine » qui serait venue l'assujettir, mais s'impose au contraire comme une composition harmonique jouée par l'ensemble des existants. Dionysos et sa compagne Déméter (déesse mère de la Terre, qui appelle à une coopération féconde avec le cycle

---

<sup>251</sup> ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, op. cit., p. 28.

des saisons) participent de la rythmique chatoyante du plan par leur posture autant que par leurs voix ou les couleurs de leurs vêtements, plus contrastantes. Ce qui s'impose à la vue de cette séquence et de ces films, c'est le sentiment qu'il y a contribution humaine au chant de la nature, mais aussi que cette contribution n'a pas plus de valeur que celle des autres qu'humains. Les arbres en sont des acteurs au même titre, et le style cézannien des cinéastes fait sentir cette forme d'*agir* spécifiquement arboréen sans en passer ni par la symbolique ni par un anthropomorphisme qui leur donnerait des facultés qu'ils n'ont pas en réalité (comme se déplacer ou parler). La perception des arbres est d'autant plus éthique qu'elle ne triche pas sur les conditions de leur existence ; ils sont ce qu'ils sont, dans leur différence avec les humains mais aussi leur partage ; dans leur puissance, leur corporéité propre, leur variété, et c'est ainsi qu'ils apportent leur pierre à l'édifice de la nature.



### III. 3. A. L'utopie cézannienne

Ainsi s'agit-il de faire monde. Grande ambition, que Hadrien France-Lanord n'hésite pas à qualifier de « moderne », non pas au sens de la modernité ou du modernisme, qui renverraient à une période particulière ou l'extrême pointe d'un quelconque progrès, mais dans un retour à la racine *modus*, « qui signifie manière, modalité, et surtout : *mesure* donnée aux choses » ; le moderne, dérivé temporel, étant donc entendu comme « chaque fois mesure de la présence »<sup>252</sup>. Autrement dit, la présence – dont on se souvient qu'elle allie le temps et l'espace présents – ne cesse de se donner sous une forme nouvelle, et le moderne est ce qui se loge au diapason de cette vibration perpétuelle semblable au pouls du monde. Si Hadrien France-Lanord tient Cézanne pour un grand moderne, c'est parce qu'il a touché à la matérialisation d'un « faire-monde », ou d'un « être-au-monde », selon le vocabulaire heideggerien employé par ce professeur agrégé de philosophie. L'un des tableaux les plus représentatifs et les plus accomplis du moderne cézannien, selon lui, est celui qui s'intitule *Homme assis* (1905-06) et qui se trouve au Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid (fig. 58).



Fig. 58 : CEZANNE Paul, *Homme assis* (1905-06)

huile sur toile, 64,8x54,6cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (Espagne)

---

<sup>252</sup> FRANCE-LANORD Hadrien, *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui*, op. cit., pp. 10-11.

« On assiste dans *l'Homme assis*, écrit-il, à la réalisation d'une unité vibratoire homme-couleur-monde où la fluidité de la couleur (en particulier le bleu) décloisonne les contours et organise un système de permutation homme-monde dans lequel la figure assise n'est pas le centre, mais l'espace – chromatique, ouvert et transparent – de mise en résonance mutuelle de l'humain et du monde. »<sup>253</sup>

Voilà qui vient rejoindre et prolonger certaines des réflexions ouvertes par le plan straubien de Déméter et Dionysos ; cette « mise en résonance mutuelle » que nous appelions contribution au chant de la nature. Mais la question qui se pose à présent est celle du centre. Pour Hadrien France-Lanord, « un des aspects du génie cézannien consiste dans le fait que tous les points de la surface deviennent des centres d'énergie chromatique »<sup>254</sup>. Plus de centre unique, donc, comme nous l'avions vu lorsque nous avons traité des modulations de Cézanne et de la révolution qu'elles ont opérée dans la technique picturale jusque-là dominée par le point de fuite de la perspective traditionnelle. L'hypothèse de Hadrien France-Lanord, c'est que cette révolution technique est aussi une révolution éthique. Le décentrement cézannien – décentrement du regard autant que de la figure humaine – transforme de part en part la perception qu'on a du monde, puisque l'idée d'un centre a longtemps guidé la pensée dans nombre de disciplines. Ce que Cézanne découvre par la peinture, c'est que le monde ne tend pas vers un axe constitutif, mais tournoie et palpète en tous sens, depuis un nombre incalculable de points disparates qui ne cessent de correspondre les uns avec les autres.

Mais l'étonnant de cet *Homme assis*, c'est que demeure un homme représenté, tout de même *central* du strict point de vue de la géométrie du cadre. Cette figure, dit pourtant Hadrien France-Lanord, « n'est pas le centre mais l'espace de mise en résonance mutuelle de l'humain et du monde ». C'est-à-dire qu'il ne s'impose pas comme force centripète, ne cherche pas à s'accaparer les regards ; au contraire il s'efface et se fonde, « il laisse être, par la fluidité chromatique de sa présence », « tout dans le tableau a lieu à travers lui, mais pas par lui »<sup>255</sup>. Il est à l'image de la « plaque sensible » à laquelle le peintre s'identifie dans *Cézanne* : le monde se fait en lui sans qu'il n'agisse sur lui, et peut-être par son inaction même, sa présence d'une sérénité absolue. Cet homme

---

<sup>253</sup> FRANCE-LANORD Hadrien, *La couleur et la parole ; Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger, op. cit.*, p. 103.

<sup>254</sup> FRANCE-LANORD Hadrien, *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui, op. cit.*, p. 131.

<sup>255</sup> FRANCE-LANORD Hadrien, *La couleur et la parole ; Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger, op. cit.*, p. 103.

n'a pas même une identité ; son visage est fait des mêmes touches fragmentées que les feuilles, les morceaux de ciel ou le sol à ses pieds. Parfait anonymat, effacement des attributs personnels qui pourtant n'enlèvent rien de sa singularité, ou plutôt de la singularité de chacune des couleurs qui le composent et le traversent, lesquelles s'engagent dans un échange permanent avec toutes celles qui s'étendent sur le tableau : le bleu de sa tenue se trouve aussi dans le ciel, sur le tronc ou dans l'herbe ; du vert et de l'ocre le pénètrent – tout semble mutualisé. Rilke notait, à propos d'un autre tableau de Cézanne, pourtant nettement plus ancien (le *Portrait de Madame Cézanne* de 1877) que « c'est comme si chaque point du tableau avait connaissance de tous les autres »<sup>256</sup>. Il y a en effet connexions permanentes, et sentiment général d'une interrelation – laquelle n'a pas de centre, donc, mais n'est pas uniformisée pour autant. Yve-Alain Blois, cité par Hadrien France-Lanord, dit que « nous sommes en présence d'un rapport de forces dynamique, non d'une égalisation démocratique d'avance réglée »<sup>257</sup>, c'est-à-dire que ce sont les contrastes, les différences et les singularités qui se heurtent et s'interpénètrent pour donner vie et mouvement au tableau. Et c'est d'ailleurs ce dynamisme même qui fait que l'organisation de l'espace, ses ramifications colorées ou sa nécessité de vide (le blanc et le non-peint gagne du terrain dans les aquarelles tardives), changent d'un tableau à l'autre, en fonction des forces en présence chaque fois renouvelées.

Ce qui est à l'œuvre ici, en d'autres termes, c'est un *écosystème*. Les recherches écologiques et environnementales s'accordent depuis plusieurs décennies pour dire que, même si l'illusion d'un séparatisme entre l'humain et la nature atteint des degrés toujours plus grands dans nos sociétés technologisées à dominante naturaliste, nous demeurons pris dans un réseau d'interdépendances et sommes subordonnés à chaque instant à nos relations avec les non-humains, qu'il s'agisse de bactéries à l'intérieur de nous, de l'air que l'on respire, des végétaux que l'on mange ou des minéraux qu'on extrait et transforme pour bâtir nos villes et faire tourner nos machines. *L'Homme assis* de Cézanne donne à éprouver cette interdépendance, effervescente autant que tranquillement inéluctable. En cherchant à dompter toujours davantage la nature, non seulement on extermine de vastes pans de populations non-humaines, mais c'est aussi l'humain lui-même que l'on entraîne vers la mort. Tandis que l'homme cézannien ouvre sur une humanité d'autant plus vivante et présente au monde qu'elle s'efface dans un laisser-être anonyme.

C'est probablement la raison pour laquelle Straub et Huillet sont entrés sur le

---

<sup>256</sup> RILKE Rainer Maria (trad. JACCOTTET Philippe), *Lettres sur Cézanne*, op. cit., p. 72.

<sup>257</sup> FRANCE-LANORD Hadrien, *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui*, op. cit., p. 163.

sentier qui mène à sa peinture par la circulation autoroutière et les immeubles aixois, puis ont rencontré en chemin la figure d'Empédocle. Le premier plan de *Cézanne* donne en effet sur une voie rapide aperçue depuis une étendue de verdure à une cinquantaine de mètres (fig. 59). La route n'occupe qu'une petite portion du cadre, mais elle monopolise l'espace sonore, y compris lorsqu'on ne voit pas de voiture la traverser à l'écran. La caméra panote ensuite vers la gauche où se trouve une double rangée de platanes puis interrompt son mouvement pour se fixer entre deux arbres, sous leur feuillage et face à une haie qui laisse découvrir les hauteurs d'Aix-en-Provence (fig. 60) ; bien que le point d'ancrage de l'appareil soit resté le même, le bruit des moteurs s'y est légèrement adouci. Le plan suivant, enregistré depuis une colline broussailleuse, est plus proche de la ville (fig. 61) ; un autre panoramique se déclenche, cette fois de gauche à droite, toujours au son des voitures circulant sur l'autoroute – pourtant plus loin encore – et s'arrête lorsqu'une barre d'immeuble se trouve entièrement dans le cadre et que la Sainte-Victoire la surplombe à l'horizon (fig. 62).



Fig. 59, 60, 61 & 62 : *Cézanne*

Ces deux plans inauguraux, qui précèdent toute parole en *off* (elle se lance juste après, quand advient à l'image une photo du peintre), semblent avoir une fonction

introductive : on entre dans le film en marquant sa présence en des lieux cézanniens. Mais cette présence n'a rien de banal : elle capte autant l'implantation de la techno-industrie capitaliste qu'elle instille l'hypothèse d'un léger déplacement perceptif. L'écrasement du non-humain par l'humain est donné à sentir d'une manière presque instinctive, puisque le bruit autoroutier attrape l'oreille brutalement après le silence du générique, alors même qu'il n'y a, dans un premier temps, pas de voiture à l'écran. C'est que l'espace sonore est envahi ; les possibles chants d'oiseaux, notamment, sont entièrement recouverts, et notre regard, appelé par le son puis par la vitesse de défilement des voitures, se dirige spontanément vers la route qui traverse le cadre au lieu d'en observer les autres composantes. Mais, par son déplacement, la caméra détourne le regard, se réfugie à l'ombre des platanes, et fait d'autant mieux sentir que notre attention avait été capturée. La domination technologique sur l'espace sonore et visuel est perçue en même temps que son emprise sur nos habitudes perceptives ; l'ontologie naturaliste est comme tissée à la prédation capitaliste.

Du reste, le lieu depuis lequel sont enregistrés les deux plans n'est pas anodin : ce sont des points accessibles à l'humain tout en demeurant à distance des marqueurs de la civilisation contemporaine ; on les regarde assis dans l'herbe ou derrière des buissons. Cézanne aurait pu se positionner là pour peindre. Pourtant, le principal de ce qu'on entend et voit n'existait pas de son vivant ; les vieux rails délaissés au premier plan nous font venir à l'esprit ce sentiment du temps qui a passé, ayant vu croître cet ascendant humain sur le reste de la nature. Ces deux plans inauguraux ont donc bien une fonction introductive, en ce qu'ils situent les conditions sensibles et matérielles d'un film cézannien en 1989, lequel ne peut pas omettre une oppression grandissante de la nature et une réduction de l'espace d'émancipation perceptive.

Pourtant le film, nous l'avons vu, s'avance progressivement vers l'avènement d'une perception cézannienne ; il remonte le courant, de la modernité capitaliste jusqu'au moderne de l'*Homme assis*. Le point de basculement, qui permettra de sauter enfin dans la peinture, est un long plan fixe extrait de *La Mort d'Empédocle* (fig. 63). Durant plus de cinq minutes, des arbres sauvages sont battus par le vent ; l'Etna, au loin, est assailli de grands nuages derrière lesquels la lumière du soleil se cache et se découvre tour à tour, et quelques oiseaux chantent tandis que Empédocle monologue d'une voix forte sur la profusion de vie du cosmos et de la Terre.



Fig. 63 : extrait de *La Mort d'Empédocle* dans *Cézanne*

La légende raconte que Empédocle, philosophe pré-socratique (Ve siècle avant J.-C.), se serait détourné des honneurs promis par les sages d'Agrigente, qui souhaitaient en faire un roi, pour se jeter dans le volcan sicilien de l'Etna afin de purifier son âme. Le poète allemand Hölderlin a fait de ses derniers jours une tragédie (publiée après sa mort en 1846), que Straub et Huillet ont transposée à l'écran en 1987. La grande singularité du texte tel qu'il est incarné par le film, c'est que la mort du philosophe est une fusion dans la nature, dont il reproche aux humains de s'être trop écartés. C'est donc par une aspiration à retrouver sa place dans l'harmonie du monde que Empédocle se jette dans le volcan ; il s'agit moins d'une mort que d'une transmutation. Et ce plan du monologue aux arbres, qui se présente comme l'acmé du film que le couple de cinéastes lui a consacré, acte la fusion du philosophe avec la nature, puisque son corps n'apparaît plus à l'image, seule persiste sa voix mais qui semble émaner des profondeurs du volcan, des hauteurs des nuages ou des tréfonds de la forêt. Il parle *depuis* la nature, et appelle à se débarrasser de « l'héritage de ce que vos pères vous ont appris » pour « lever les yeux vers la divine nature », afin de se souvenir de sa condition de « nouveau-né » du « berceau de la Terre ».

Straub qualifie cet appel d'« utopie communiste »<sup>258</sup>. Et il est vrai qu'il ouvre sur une façon radicalement nouvelle de faire monde, une forme de communion naturante

---

<sup>258</sup> Jean-Marie Straub dans l'émission de DANÉY Serge, *Microfilm*, du 19 juillet 1987, France Culture.

selon une dynamique cosmogonique qui serait donc au fondement d'une politique. La force de ce plan tient à ce qu'il exhausse les vœux du philosophe avant même sa plongée dans l'Etna : le voilà déjà fondu dans la nature, participant de son chant sans entrave. L'horizon qui se dégage est alors semblable à celui révélé par l'*Homme assis* de Cézanne : la pleine humanité accomplie dans l'effacement de son laisser-être, la nature déployée, non à côté ni au-dessus mais par cette humanité dans son retrait même, comme « espace de mise en résonance mutuelle », en harmonie avec les arbres, les nuages, la prairie, le vent ou le volcan, pour que « le vert de la Terre brille à nouveau pour vous ».

Éthique et politique se joignent ainsi les mains dans une forme de révolution écologique de la perception : Straub et Huillet invitent, en cézanniens, à considérer notre présence au monde selon un mode qui n'est plus celui de l'ontologie naturaliste mais qui tiendrait plutôt au moderne tel que défini par Hadrien France-Lanord. Un moderne puisant dans des mythes anciens et dans ses racines terrestres comme pour mieux reformuler l'harmonie naturante que la modernité aurait brisée ; un moderne qui est aussi le plus humble des laisser-êtres en même temps qu'une grande poussée de vie mutualisée tendue vers un faire-monde désirable. C'est d'ailleurs ce plan de la fusion de Empédocle qui, dans *Cézanne*, autorise enfin le saut vers sa peinture, comme s'il ouvrait les portes à la juste compréhension de l'utopie cézannienne.



## CONCLUSION

Cette étude du style cézannien chez Danièle Huillet et Jean-Marie Straub nous a conduit à déplier en éventail certains points de convergence entre Cézanne et Straub et Huillet, ou plutôt certains moments de résurgence d'une substance cézannienne en des formes qui ne sont pas celles de Cézanne. Ces formes se déploient hors de la peinture, mais aussi hors d'un champ strictement esthétique ; c'est pourquoi, à moins de considérer le terme d'œuvre en un sens élargi – ce qui aurait pu prêter à confusion dans le cadre d'une recherche en art –, il nous a fallu envisager le style au-delà et en-deçà de l'œuvre cinématographique en tant que telle, en puisant dans la génétique et en s'aventurant jusqu'à une forme de partage perceptif. Penser le style tel que nous l'avons fait, comme une manière d'être et de percevoir le monde – qui certes se cristallise singulièrement dans la pratique de l'art mais la précède et la déborde à la fois –, exigeait de ne pas s'en tenir aux frontières rigoureuses de l'étude esthétique, puisque précisément le style est circulant, mutatif et partageable.

C'est pour les mêmes raisons que nos réflexions ont assez peu porté sur les différences et rapprochements ontologiques entre peinture et cinéma, sinon quand l'analyse en faisait d'elle-même une question cruciale (comme lorsqu'il s'est agi de penser le cadre en sa méthode). D'où l'absence de référence au livre de Luc Vancheri, *Cinéma et peinture*, dont c'est le sujet premier. Ce qui nous a intéressé ici, ce sont moins les traits fondamentaux propres à chacun des deux arts que les points de singularité du cézannien tels qu'ils peuvent excéder la seule question picturale ; il a donc fallu en passer par quelques acrobaties théoriques et autres métissages conceptuels, afin d'en explorer la malléabilité potentielle, constitutive du style au sens où nous l'entendons avec Marielle Macé. C'est aussi ce pourquoi la navette est constante entre des analyses portant sur Cézanne et d'autres portant sur Straub et Huillet, qui parfois même s'entremêlent : le style ne jaillit pas d'une stricte mise en parallèle comparative, mais plutôt là où les lignes se croisent ou se fondent l'une dans l'autre.

L'une des leçons à tirer de notre recherche est que, si le style obéit à une cohérence globale, ses poussées sont disparates, parfois surprenantes, et peuvent mener vers des champs théoriques éloignés les uns des autres en fonction de sa zone d'émergence. Nous nous en sommes tenus à des objets d'étude circonscrits au préalable et n'avons conservé des apports théoriques que quelques thèmes généraux en lien avec

notre analyse, mais la ductilité de notre sujet aurait pu constituer un terrain favorable à de nombreuses dispersions. C'est aussi que, entre Cezanne et Straub & Huillet, puis entre eux et nous, subsiste un intervalle, une forme d'écart, qui justifie les acrobaties (à moins de renoncer au postulat initial) mais au sein duquel le style ne peut demeurer pur – autrement dit, le cézannien de Straub et Huillet n'est jamais exactement le cézannien de Cezanne, et dans l'espace qui sépare l'un de l'autre il y a de quoi en appeler à Bazin, Merleau-Ponty, Deleuze ou Philippe Descola, à l'objectivisme, la phénoménologie, les études récentes sur le « vivant » ou la philosophie de l'éducation, sans pour autant que la torsion (culturelle, temporelle) qui s'opère alors ne rompe la cézannité conductrice.

Le présent mémoire a donc pris la forme d'une collecte d'hypothèses de travail, structurée selon une logique simple qui part de la genèse des deux films cézanniens pour ouvrir progressivement sur des questions de plus en plus larges.

L'analyse des méthodes de Cezanne et de Straub et Huillet nous a permis de voir en quoi le style constituait d'abord une recherche, qu'il n'était pas seulement l'œuvre réalisée mais déjà la main et la pensée œuvrantes. Il y a du cézannien dans cette forme d'artisanat modeste et laborieux par lequel le couple de cinéastes bâtit ses films : adaptation des moyens à son sujet, répétition des séances de travail, attention scrupuleuse à ce qui est devant soi, acculturation patiente, approfondie, et non cumulative, enracinement de la connaissance, échafaudage théorique fort bien que méfiant de lui-même... Tout ceci tient peut-être davantage d'une collusion de caractères que d'une influence directe, mais détermine un certain type de rapport à la culture et à l'effort dans lequel s'origine le style de Cezanne, et qui nous permet d'affirmer que Straub et Huillet travaillent en cézanniens. De même que la modulation, technique *a priori* exclusive à la peinture, semble s'infiltrer substantiellement dans la façon dont les cinéastes font apprendre leur texte aux acteurs jusqu'à s'affirmer plastiquement sur la surface de leurs « partitions » colorées, la question du cadre, *a fortiori* quand il s'agit de cadrer des tableaux comme c'est le cas dans *Cézanne* et *Une Visite au Louvre*, fait se rejoindre peinture et cinéma. Bien que Cezanne, en s'éloignant de la perspective optique, prend aussi ses distances avec l'objectif d'une caméra, nous avons vu que Straub et Huillet le tenaient pour « le plus grand cadreur de l'histoire du cinéma » ; c'est bien que, là encore, quelque chose de l'ordre du style passe en-deçà des considérations technicistes : ce que les cinéastes ont trouvé dans les cadres cézanniens, c'est ce que Louis Seguin appelait une « physique implosive »<sup>259</sup>, laquelle peut organiser le cadre d'un

---

<sup>259</sup> SEGUIN Louis, *Jean-Marie Straub – Danièle Huillet : « Aux distraitements désespérés que nous sommes... »*, *op. cit.*, pp. 18-19.

tableau comme d'un plan sans distorsion ontologique, et permet aux couples de cinéastes de structurer leurs « plans-tableaux » en soumettant la technique cinématographique à des lois de cadrage pictural.

C'est ici que nous est apparu le problème esthétique du réalisme : le réalisme revendiqué par Cézanne ne renvoie pas à l'imitation de la réalité, et celui de Straub et Huillet n'est pas donné d'emblée ni strictement documentaire. Comme l'écrivait Daney, « le réalisme est toujours à gagner »<sup>260</sup>, il est l'objet d'une conquête et ce vers quoi tend la méthode étudiée. Cela nous a mené à un défrichage théorique, en faisant un détour par la notion d'objectivisme, comme point de rencontre entre le peintre et les cinéastes dans l'idée d'un miroitement de l'art (comme objet) et de la nature (objectivée), puis en nous appuyant sur l'idée de D. H. Lawrence, reprise par Deleuze, selon laquelle le réalisme de Cézanne ne peut se comprendre sans sa part négative, et notamment une lutte acharnée contre les clichés. Lutte qui se trouve être au cœur des deux films de Straub & Huillet, non seulement entendue dans les propos du peintre mais aussi incorporée par la construction filmique. L'exemple de la vieille au chapelet, figure que *Cézanne* fait circuler du peintre aixois à Jean Renoir en passant par Flaubert, nous a permis d'examiner cette lutte à l'œuvre et son débouché de style réaliste, au sens brechtien de « déterrer la vérité sous les décombres du cela va de soi ». Ainsi le réalisme a-t-il trait à la terre et à ce qui se trouve dessous ; grand thème straubien, souvent commenté, dont on a vu, en introduction, que Deleuze lui attribuait une matrice cézannienne. L'étude du *sous-terre* chez Cézanne et chez Straub & Huillet fût l'occasion de repenser les rapports entre le temps et l'espace, avec l'aide des recherches de David Abram, comme conjoints dans une *présence*, où ce qu'on appelle le « passé » d'un paysage n'est pas un lointain révolu mais son assise géologique ; ce qui le fait tenir et vibrer par le dessous. D'où un réalisme qui, à la seule copie optique du réel, préfère sa *perception*.

Cela engage nécessairement un troisième pôle, en plus de l'artiste et du réel : celui du spectateur, à qui la perception se donne en partage au même titre que le style. Nous avons étudié la façon dont *Cézanne* et *Une Visite au Louvre* tenaient compte de ce troisième pôle et de cette triangulation, qui impose une éthique : le premier en faisant advenir progressivement la peinture de Cézanne de façon à ce que le spectateur puisse la découvrir « de ses propres yeux », nettoyé des clichés, et en continuité du motif, le second en nouant une tension entre épure des moyens et multi-médiations pour créer un statut à mi-chemin entre spectateur et visiteur, où le commentaire se fait anti-guide afin de laisser à celui qui regarde son entière liberté. Il nous a fallu en passer ensuite par

---

<sup>260</sup> DANÉY Serge, *La Rampe*, op. cit., p. 70.

ce saut dans la forêt que constitue le dernier plan du film, sous forme de rupture harmonique, pour ouvrir la question de l'éthique perceptible sur la perception de la « nature » – terme discuté, que nous avons choisi de conserver à la condition de considérer que l'être humain participe au même titre que le reste des existants à sa composition et à sa dynamique (par opposition, donc, au dualisme nature/culture tel que théorisé par Philippe Descola). Ce bond dans la nature fut aussi l'occasion de sortir des deux films cézanniens pour s'aventurer dans le bois de Buti, lieu de tournage privilégié de la plupart de la dernière partie de l'œuvre du couple, sanctuaire sauvage, proliférant, où se rejoue quelque chose de l'arborescence organique de certaines toiles de Cézanne, mais aussi de la radicalité par laquelle le peintre comme les cinéastes en sont venus à penser l'humain comme laisser-être et comme « espace de mise en résonance mutuelle », que Hadrien France-Lanord qualifie de « moderne ». C'est ici qu'a ressurgi la figure d'Empédocle et sa position centrale dans le film *Cézanne*, communiant dans, avec et par la nature, tel *L'Homme assis* de Cézanne.

Notre travail a donc tenté d'épouser le mouvement du style. De la génétique à l'esthétique puis de l'esthétique à l'éthique, ou des répétitions à deux dans l'appartement de Straub jusqu'à la fusion cosmique d'Empédocle. Ce que nous nous sommes efforcés de faire sentir par cette progression en trois temps, ce sont les différentes échelles et les différents champs du style, mais aussi leur continuité ; comment le cézannien traverse toutes ces étapes, s'engendre par une pratique, se manifeste esthétiquement puis s'ouvre et se libère au-delà de l'œuvre seule. Dans son texte à propos d'*Ouvriers, paysans*, Louis Seguin en appelle à Cézanne pour évoque l'accomplissement de Straub et Huillet :

« Ils filment même au point précis où l'histoire de la peinture bascule avec Paul Cézanne. Jean-Marie Straub s'est émerveillé de ce que les ombres, dans les sous-bois de son film, ne soient, comme chez le peintre du *Grand Pin*, pas noires ou grises mais vertes et bleues. Le cinéma ne collabore pas au bavardage de la vraisemblance mais, le travail du chef-opérateur Renato Berta aidant, à une logique de la matière et de sa vérité. La forêt est une combinaison toujours imprévue et changeante de taches végétales et de scintillements. Elle est aussi animée par un mouvement perpétuel. Tout y bouge, la lumière, les feuilles et les insectes qui passent dans les rayons du soleil et dont on entend, en effet, le bruissement qui s'associe avec le vent, le gargouillis d'un ruisseau, les coassements des grenouilles et les roucoulements des tourterelles, avec, au loin, les aboiements des chiens. La forêt est le lieu où les couleurs et les sons se répondent dans une même présence. »<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> SEGUIN Louis, *Jean-Marie Straub – Danièle Huillet : « Aux distraitements désespérés que nous sommes... »*, op. cit., p. 277.

En entrelaçant « le travail du chef-opérateur Renato Berta », la « logique de la matière et sa vérité » et la prolifération vitale de la forêt, il témoigne d'une communion entre la méthode, l'esthétique réaliste et quelque chose de l'ordre d'une écologie perceptive ; tout ceci placé sous l'égide d'une « bascule » opérée par la peinture de Paul Cézanne. Bascule de la « combinaison toujours imprévue et changeante », du « mouvement perpétuel », qui serait le « point précis » où filment Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. C'est ce point précis autour duquel nous avons tourné tout au long de cette recherche, tentant de nous en approcher, de l'éclaircir, de le définir, sous le nom de *style cézannien*.

En tant que style, bien sûr, il ne cesse d'échapper, de se mouvoir et se donner en partage ; aussi ce mémoire n'a-t-il pour prétention que de lancer quelques pistes. Nous en sommes arrivés, au bout de la troisième partie, à explorer le cézannien hors des films où il s'avance explicitement sous le nom de Cézanne ou de son héritage ; nous avons vu qu'il pouvait se manifester chez les dieux pavésiens de *Ces Rencontres avec eux*, et que Straub et Huillet eux-mêmes ont perçu la cézannité d'Empédocle. Il devrait être possible, alors, d'aller encore ailleurs : peut-être y a-t-il du cézannien dans la Provence filmée par Marcel Pagnol, au sein des *landscape films* de James Benning ou même chez le géant du jeu vidéo *Doshin the Giant* (1999, Param), dont le seul pouvoir est celui de maintenir à l'équilibre les forces géologiques d'une île au milieu de l'océan. Et, s'il est avéré, ce cézannien-là n'est sans doute pas le même que celui de Straub et Huillet ; notre travail nous appris que le style s'immisce toujours en-deça des références annoncées ou autres influences revendiquées – il poursuit sa route et ne cesse pas de se transformer tant que demeure, en substance, quelque chose de Cézanne.



## BIBLIOGRAPHIE

### Autour de Paul Cézanne :

- ARMSTRONG Carol, *Cézanne's Gravity*, Yale University Press, 2018.
- ARROUYE Jean, « Entre nature et peinture : arbres de Cézanne », in *Esthétiques de l'arbre* (dir. Céline Aubertin & Alain Careyre-Méjan), Aix-en-Provence, P.U.P., 2010.
- ARROUYE Jean (dir.), *Cézanne, d'un siècle à l'autre*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2006.
- BERNARD Émile, et al., *Conversations avec Cézanne*, Paris, Éditions Macula, 2011 (10<sup>e</sup> édition).
- CEZANNE Paul, *Correspondance*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2016 (1978).
- FAURE Elie, *Cézanne*, Madrid (Espagne), Casimiro, 2021 (1923).
- FRANCE-LANORD Hadrien, *La couleur et la parole ; Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2018.
- GASQUET Joachim, *Cézanne*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2012 (1921).
- GOWING Lawrence (trad. PETIT Geneviève), *Cézanne, La logique des sensations organisées*, Paris, Éditions Macula, 1992.
- HANDKE Peter (trad. GOLDSCHMIDT Georges-Arthur), *La Leçon de la Sainte-Victoire*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1985 (1980).
- JULIET Charles, *Un grand vivant*, Charenton, Flohic Éditions, 1994.
- LAFON Marie-Hélène, *Cézanne, Des toits rouges sur la mer bleue*, Paris, Flammarion, coll. « D'/Après », 2023.
- LAWRENCE David Herbert (trad. MALROUX Claire), *La Beauté Malade*, Paris, Allia, 2017 (1929).
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, *Les couilles de Cézanne*, Paris, Séguier, 1995.
- LE GOUIC Jean-Claude, « L'arbre dans la peinture de Cézanne », in *Esthétiques de l'arbre* (dir. Céline Aubertin & Alain Careyre-Méjan), Aix-en-Provence, P.U.P., 2010.
- MOTHE Alain, *Ce que voyait Cézanne : Les paysages impressionnistes à la lumière des cartes postales*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2011.
- POUILLE Michel, *La nature en peinture : Cézanne et l'art moderne, un point de vue topologique*, Chambéry, Editions Comp'Act, 1998.
- RAMUZ Charles-Ferdinand, *L'exemple de Cézanne suivi de Cézanne le précurseur*, Tesserete (Suisse), Pagine d'Arte, 2016 (1914).
- RAYNAL Maurice, *Cézanne*, Madrid (Espagne), Casimiro, 2024 (1954).
- REWALD John, *Cézanne, une biographie*, Paris, Flammarion, 1986.

- REWALS John, *The paintings of Paul Cézanne. A catalogue raisonné*, New York (Etats-Unis), Abrams, 1996.
- RICHOUFFITZ de MANIN (de) Marie-Hortense, « *Les terrifiants pépins de la réalité* » : de la pomme-sujet à la pomme-objet dans la peinture de Cézanne, Picasso et Magritte, mémoire de Master en Art et Histoire de l'art sous la direction de Camille MORANDO, École du Louvre, 2014.
- RILKE Rainer Maria (trad. JACCOTTET Philippe), *Lettres sur Cézanne*, Paris, Seuil, 1991 (1952).
- SOLLERS Philippe, *Le Paradis de Cézanne*, Paris, Gallimard, 1995.
- VOLLARD Ambroise, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset, 1938.

Autour de Danièle Huillet & Jean-Marie Straub :

- Sans auteur, « Straub, Huillet et Cézanne », *Décadrages* n°1-2, 2003, pp. 137-161.
- ALBERA François, « Une Visite au Louvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : "un abîme où l'œil s'enfoncé" », *Décadrages*, n°3, printemps 2004, p.74-84.
- ALBERA François, « Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, cinéastes de parole », *1895* n°52, 2007, pp. 199-205.
- ALBERA François, « Cinéma [et] politique. « Faucille et marteau, canons, canons, dynamite ! », Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », *Hors Champ*, numéro spécial Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, août 2001, pp. 4-16.
- BLANK Manfred (trad. Danièle HUILLET), « *De la nuée à la résistance* : Un recueil de matériaux », *Cahiers du Cinéma* n°305, novembre 1979, pp. 8-13.
- BONAMY Robert, « Le son de Cézanne, selon Straub-Huillet. Perturbations sensibles », *Le Son au cinéma*, Artois Presses Universités, 2010, pp. 99-118.
- BONITZER Pascal, « J.-M. S. et J.-L. G. », *Cahiers du cinéma* n°264, février 1976, pp. 5-10.
- DANÉY Serge, « Le plan straubien », *Cahiers du Cinéma* n°305, novembre 1979, pp. 4-7.
- DANÉY Serge & NARBONI Jean, « Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », *Cahiers du cinéma* n°305, novembre 1979, pp. 14-20.
- ERMAKOFF Catherine, « Respirez, tenez-vous droite et commencez. Entretien avec Julie Koltai », *Vertigo* n°26, février 2004, pp. 64-66.
- FARGIER Jean-Paul, « Straub toujours tu m'intéresses », *Ironie* n°106, avril 2005.
- FAUX Anne-Marie (dir.), *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Conversations en Archipel*, Paris, Cinemathèque française, coll. « Mazzotta », 1999.
- FAUX Anne-Marie, « Un souvenir de soleil », *Cahiers du cinéma* n°430, avril 1990, pp. 48-50.
- FIESCHI Jean André, « Contes de la lune folle avant la pluie », *Cahiers du cinéma* n°297,

février 1979, pp. 62-64.

- GODEBARGE Jean-Pierre, *Straub-films ou la musicalité filmique : Bach, Schoenberg et le principe musical dans la création cinématographique straubienne*, thèse de doctorat (dir. ODIEN Roger), Paris 3, 1992.

- FITOUSSI Jean-Charles, « Le temps d'un retour, notes de tournage de *Sicilia!* », *La Lettre du cinéma* n° 8, hiver 1999

- HUILLET Danièle & STRAUB Jean-Marie, *Écrits*, Paris, Independencia Editions, 2012.

- JACOBS Steven, « Double visite au Louvre. Les explorations muséales de Philibert et de Straub-Huillet », in *Muséoscopies : Fictions du musée au cinéma* (dir. JIBOKJI Joséphine et al.), Nanterre, Presse Universitaire de Paris Nanterre, 2018, pp. 45-59.

- JOUSSE Thierry & PAÏNI Dominique, « Cézanne à Orsay, entretien avec Virginie Herbin », *Cahiers du cinéma* n°430, avril 1990, p.53.

- LAFOSSE Philippe, *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub*, Toulouse, Ombres, 2007.

- LÜBECKER Nikolaj, « On Fire: Cézanne, Straub and Huillet », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* n°23, 2022, pp. 73-92.

- MAURY Corinne, « Danièle Huillet et Jean-Marie Straub : la “sobriété sacrée” du sous-bois », *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018, pp. 128-145.

- MEYNIER Fabien, *Cinéma et imaginaire topographique : Ford, Straub-Huillet, Tegui*, Grenoble, UGA Editions, coll. « Cinéma - émergences-résurgences », 2022.

- NARBONI Jean, « Là », *Cahiers du cinéma* n°275, avril 1977, pp. 6-14.

- NORDON Vincent, *Straub/Huillet, non merci ? – La plainte d'un ami*, Dijon, Les presses du réel, 2011.

- OUDART Jean-Pierre, « À propos *Dalla Nube alla Resistenza* (Straub-Huillet) », *Cahiers du cinéma* n°302, juillet-août 1979, p. 43.

- PAÏNI Dominique & TESSON Charles (dir.), *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Hölderlin, Cézanne*, Paris, Antigone, 1990.

- PASSERONE Giorgio, *Un lézard. Le cinéma des Straubs*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2014.

- RANCIERE Jacques, « Les chambres du cinéaste », *Vacarme* n°23, printemps 2003, pp. 77-80.

- RAYMOND Jean-Louis (dir.), *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Le Mans, École Nat. Sup. des Beaux Arts du Mans, Édition augmentée de 2008.

- ROUSSEAU Jean-Claude, et al., *L'Internationale Straubienne*, Paris, Editions de l'œil, 2016.

- SEGUIN Louis, *Jean-Marie Straub – Danièle Huillet : « Aux distraitements désespérés que nous sommes... »*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 2007.
- TURQUETY Benoît, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, objectivistes en cinéma*, Lausanne (Suisse), L'Âge d'Homme, 2009.
- TURQUETY Benoît, « 5 + 1 films de Huillet et Straub en dvd », *1895* n°54, 2008, pp. 216-222.
- TURQUETY Benoît, « L'Œuvre de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub en dvd, suite », *1895* n°58, 2009, pp. 231-237.
- TURQUETY Benoît, « Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Écrits* », *1895* n°67, 2012, pp. 144-148.
- TURQUETY Benoît, « Travail du peintre, travail du cinéma : *Cézanne*, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », in ALBERA François (dir.), *Le film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire Cinéma », 2015, pp. 211-223.
- VILLAIN Dominique, « Jean-Marie Straub : Inventer un autre monde » in *Faire des films : entretiens*, Paris, Presse Universitaire de Vincennes, 2016, pp. 369-394.
- VOLTZENLOGEL Thomas, *Cinemas profanes : une constellation (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Harun Farocki, Pedro Costa et quelques autres...)*, thèse en Arts sous la direction de Jean-Marc LACHAUD, Université de Strasbourg, 2013.

#### Cinéma / Cinéma & Peinture :

- AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2007 (1989).
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. I-IV, Paris, Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> Art », 1958.
- BELLOUR Raymond, « Sur la scène du rêve », *Trafic* n°13 (P.O.L.), hiver 1995, pp. 59-91.
- BONAMY Robert, *Le Fond cinématographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le parti pris du cinéma », 2013.
- BONITZER Pascal, *Décadrages, peinture et cinéma*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1985.
- CAVELL Stanley (trad. Christian FOURNIER et Sandra LAUGIER), *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, VRIN, 2017 (1981).
- DANÉY Serge, *La Rampe*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du Cinéma », 1983.
- DELAHAYE Michel, *À la fortune du beau*, Paris, Capricci, 2010.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma II. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

- PIERRE Sylvie, « Le mystère de la vie passionnée », *Trafic* n°1 (P.O.L.), hiver 1991, pp. 73-90.
- RAMSEYER Leo, « Louis Seguin et la question du hors-champ : une cartographie de l'espace du cinéma », *Décadrages* n°1-2, 2003, pp. 110-120.
- RANCIERE Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.
- RIVETTE Jacques, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961, pp. 54-55.
- SCHERER Maurice, « Vanité que la peinture », *Cahiers du cinéma*, n°3, 1951, pp. 22-29.
- SEGUIN Louis, *L'Espace du cinéma*, Toulouse, Ombres, coll. « Ombres/cinéma », 1999.
- VANCHERI Luc, *Cinéma et Peinture*, Paris, Armand Collin CINEMA, 2007.

#### Théorie de l'art :

- ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004.
- BLANC-BENON Laure, *La question du réalisme en peinture : approches contemporaines*, Paris, Vrin, 2009.
- COURBET Gustave, *Écrits, propos, lettres et témoignages*, Paris, Hermann, coll. « Savoir arts », 2011.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre Philosophique », 2002 (1981).
- DELEUZE Gilles (prep. LAPOUJADE Gilles), *Sur la peinture*, Paris, Éditions de Minuit, 2023.
- DERRIDA Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- FRANCE-LANORD Hadrien, *À l'écoute du moderne – Pour vivre et penser aujourd'hui*, Paris, Pocket, coll. « Pocket Agora », 2024.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, Collection d'esthétique, 2002 (1971).
- LYOTARD Jean-François, *L'inhumain – Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1988.
- MALDINEY Henri, *L'Art, l'éclair de l'être*, Paris, Cerf, coll. « Bibliothèque du Cerf », 2012 (1993).
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985 (1960).
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et Non-Sens*, Paris, Nagel, coll. « Pensées », 1948.
- MILHAU Denis, *Du réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- PAULHAN Jean, *La peinture cubiste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 (1953).
- PREVOST Bertrand, « Deleuze en couleurs : sur le diagramme », *Critique*, n°930, novembre 2024, pp. 956-970.

### Dictionnaires et méthodologie :

- LECOLE-SOLNYCHKINE Sophie, « De l'odologie à la méthodologie : un parcours épistémologique », Journée d'étude *Les chemins de l'Antiquité : voies de communication, cartes, imaginaire*, Laboratoire Junior Citra, ENS de Lyon, 18 octobre 2010.
- REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française A-L*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française M-Z*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

### Autres (essais) :

- ABRAM David (trad. Didier Demorcy & Isabelle Stengers), *Comment la terre s'est tue*, Paris, La Découverte, 2020 (1996).
- BATTISTINI Yves, *Empédocle, Légende et œuvre*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1997.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2016 (2005).
- FOUCAULT Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes Études », 2008 (1983).
- LUCRÈCE (trad. Henri Clouard), *De la Nature*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1964 (Ier s. av. J.-C.).
- MACE Marielle, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 (1945).
- MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes Sauvages », 2020.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004 (1670).
- PAVESE Cesare (trad. Gilles de Van), *Littérature et société suivi de Le mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1999 (1951).
- PLATON (trad. SOUILHE Joseph), *Lettres*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2021.

Autres (roman/poésie/théâtre) :

- BALZAC Honoré de, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Libretti », 1995 (1831).
- CHAR René, *En trente-trois morceaux*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1983 (1956).
- FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (1857).
- HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967.
- ZOLA Emile, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2006 (1886).

webographie :

- Coll. *Ciné-club de Caen*, « Paul Cézanne », URL = <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/cezanne/cezanne.htm> , consulté le 09/05/2025 à 15:19.
- Coll., *CNRTL*, © 2012, URL = <http://www.cnrtl.fr> , consulté le 28/10/2024 à 22:16.
- Coll., *Dérives.tv*, © 2007, Extrait d'un entretien avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « Filmkritik », 10/1968, puis in Hans Hurch, « Nicht versöhnt, Filme aus des BRD 1964-76 », Vienne, 1997, Viennale. Lisible sur le site *Dérives.tv*, URL = <https://derives.tv/sur-peter-nestler/> , consulté le 08/05/2026 à 16:12.
- Coll., *Société Paul Cézanne*, © 1998, URL = <https://www.societe-cezanne.fr/> , consulté le 28/10/2024 à 23:35.
- Coll., *Webdeleuze*, © 2020, URL = <https://www.webdeleuze.com/> , consulté le 28/10/2024 à 14:55.
- BAVIERE Andrienne, et al., « Entretien avec Jean-Marie Straub, 1ère partie : Jean Renoir, le public parisien », 01/04/2004, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=GKOsbRL4WtQ&> , consulté le 12/01/2025 à 18:45.
- BAVIERE Andrienne, et al., « Entretien avec Jean-Marie Straub, 2<sup>e</sup> partie : Brecht, le Louvre, Fritz Lang », 01/04/2004, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=IoQL74r7uZ4&> , consulté le 12/01/2025 à 18:45.
- BAVIERE Andrienne, et al., « Entretien avec Jean-Marie Straub, 3<sup>e</sup> et dernière partie : traductions, collègues », 01/04/2004, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=1JpwKrxPrbU&> , consulté le 12/01/2025 à 18:45.
- BENALLAL Mehdi, « Jean-Marie Straub et Danièle Huillet contre le « terrorisme » du cliché », Contrebande, le blog Culture du *Monde Diplomatique*, 09/02/2023, URL = <https://blog.mondediplo.net/jean-marie-straub-et-daniele-huillet-contre-le> , consulté le 07/06/2025 à 18:49.
- CHARBONNIER Sébastien, « En finir avec la théorie du ruissellement adoptée par Bourdieu et Lordon », lundimatin #418, 4 mars 2024, URL = <https://lundi.am/En-finir-avec-la-theorie-du-ruissellement-adoptee-par-Bourdieu-et-Lordon> , consulté le 16/04/2026 à 17:40.

- DARRIULAT Jacques, « Le réalisme selon Cézanne », conférence prononcée le jeudi 24 novembre 2011, dans le cadre de l'exposition *Cézanne et Paris*, Musée du Luxembourg, octobre 2011 - février 2012. URL = <http://www.jdarriulat.net/Essais/CezanneReal/CezanneRealisme.html> , consulté le 07/05/2025 à 14:07.
- DARRIULAT Jacques. « Cézanne et la force des choses » (1 & 2) In : *Essais Master 2, 2009-2010*. URL = <http://www.jdarriulat.net/Essais/Cezanne/Cezanne1.html> , consulté le 07/05/2025 à 14:20.
- DELLA NOCE Elio, « Retrouver le vivant du tableau », *Débordements*, 24 juillet 2020. URL = <https://debordements.fr/retrouver-le-vivant-du-tableau/> , consulté le 14/01/2025 à 15:07.
- MORIN Christian & RAYMOND Jean-Louis, *Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, des films et leurs sites*, URL = <https://www.straub-huillet.com/> , consulté le 28/10/2024 à 14:51.
- OLSZEWSKA Barbara, « Du texte à l'image ou comment la littérature s'incarne dans le cinéma de Straub », 03/09/2024, URL = <https://barbara2olszewska.com/2024/10/03/du-texte-a-limage-ou-comment-la-litterature-sincarne-dans-le-cinema-de-sraub/> , consulté le 16/03/2025 à 15:57.
- PHILIPPE Claude-Jean, *Le Cinéma des cinéastes*, France Culture, le 14 mars 1976, URL = <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/jean-marie-sraub-le-cinema-n-existe-pas-en-soi-il-n-est-pas-un-langage-il-est-un-instrument-d-analyse-et-c-est-tout-il-ne-doit-pas-devenir-une-fin-en-soi-6732500> , consulté le 10/05/2025 à 19:50.
- RAPP-MEICHLER Gisèle, *Light Cone*, © 2000, URL = <https://lightcone.org/fr> , consulté le 14/12/2024 à 14:05.
- STRAUB Jean-Marie, « Après *Le Genou d'Artémide* et *Le Streghe* », Le Portique [en ligne], 33 | 2014, document 7, mis en ligne le 05 février 2016, URL = <http://leportique.revues.org/2764> , consulté le 10/01/2026 à 23:11.
- la chaîne YouTube de Thiago, URL = <https://www.youtube.com/@gloriousfool> , consulté le 14/12/2024 à 13:47.

## FILMOGRAPHIE

### Corpus principal :

#### *Cézanne*

1990, France, 51 min, 35 mm, couleur, format 1/1,37.

Réalisation : Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB

Voix : Danièle Huillet

Image : Henri Alekan & Louis Cochet

Son : Louis Hochet & Georges Vaglio

Texte : « Ce qu'il m'a dit... », chapitre du livre de Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Les Éditions Bernheim-Jeune, 1921.

#### *Une Visite au Louvre*

2004, France, 48 min, 35 mm, couleur, format 1/1,37.

Réalisation : Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB

Voix : Julie Koltai

Image : William Lubtchansky & Renato Berta

Son : Jean-Pierre Duret & Jean-Pierre Laforce

Texte : « Ce qu'il m'a dit... », chapitre du livre de Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Les Éditions Bernheim-Jeune, 1921.

### Corpus secondaire :

- *d'ailleurs* (2006, 53 min, France), Barrus ATIKUM et Yann BEAUBAIS

- *Ces Rencontres avec eux (Quei loro incontri)*, 2006, 68 min, Italie), Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB

- *Cézanne* (2019, 7 min, Royaume-Uni), Luke FOWLER

- *Cézanne et moi* (2016, 117 min, France), Danièle THOMPSON

- *Cezanne's Eye* (1982, 23 min, Royaume-Uni), Michael MAZIERE

- *Chronique d'Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach)*, 1968, 93 min, Allemagne fédérale), Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB

- *En rachâchant* (1982, 7 min, France), Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB

- *Fortini/Canì* (1976, 83 min, Italie), Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB

- *Georges de La Tour* (1997, 27 min, France), Alain CAVALIER

- *Madame Bovary* (1934, 101 min, France), Jean RENOIR

- *La Mort d'Empédocle (Der Tod des Empedokles*, 1987, 132 min, Allemagne fédérale), Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB
- *National Gallery* (2014, 180 min, États-Unis), Frederick WISEMAN
- *Où gît votre sourire enfoui ?* (2001, 103 min, France), Pedro COSTA
- *Ouvriers, paysans (Operai, contadini*, 2001, 123 min, Italie), Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB
- *Othon ou Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* (1970, 88 min, Italie/France), Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB
- *La Région centrale* (1971, 180 min, Canada), Michael SNOW
- *Le Retour du fils prodigue / Humiliés (Il Ritorno del Figlio Prodigo / Umiliati*, 2003, 64 min, Italie), Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB
- *Un Héritier* (2011, 21 min, France), Jean-Marie STRAUB
- *Toute révolution est un coup de dés* (1977, 11 min, France), Danièle HUILLET & Jean-Marie STRAUB
- *Van Gogh* (1947, 20 min, France), Alain RESNAIS
- *La Violence du motif* (1995, 30 min, France), Alain JAUBERT

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : CEZANNE Paul, *La corbeille de pommes* (1893), huile sur toile, 65x80cm, Art Institute of Chicago, Chicago (Etats-Unis), p. 13.

Figure 2 : CEZANNE Paul, *Montagne Sainte-Victoire* (1904), huile sur toile, 70x92cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie (Etats-Unis), p. 13.

Figure 3 : CEZANNE Paul, *Le Jardin des Lauves* (1906), huile sur toile, 25,75x31,88cm, The Philipps Collection, Washington (Etats-Unis), p. 13.

Figure 4 : *Cézanne's Eye* (1982, Mazière), p. 15.

Figure 5 : *,d'ailleurs* (2006, Atikum & Beauvais), p. 15.

Figure 6 : *Cézanne* (2019, Fowler), p. 15.

Figures 7-8 : Photographies du peintre dans *Cézanne*, p. 32.

Figure 9 : CEZANNE Paul, *Chemin, arbres et murs* (1900), crayon et aquarelle, 46,7x31,4cm, Princeton University Art Museum, Princeton (Etats-Unis), p. 34.

Figure 10 : Page 24 du scénario annoté d'*Une Visite au Louvre*, p. 56.

Figure 11 : BASQUIAT Jean-Michel, *50 Cent Piece* (1983), acrylique, crayon, pastel, stylo, 57x76.5cm, Collection Daros, Zürich (Suisse), p. 57.

Figure 12 : TWOMBLY Cy, *Coronation of Sesostris* (2000), acrylique, bâton de peinture, crayon à la cire, mine de plomb sur toile, 203,7x155,6 cm, Pinault Collection, Paris, p. 57.

Figure 13 : GOYA Francisco, *La Junte des Philippines* (1815), huile sur toile, 320,5x433,5cm, Musée Goya, Castres, p. 66.

Figure 14 : TURNER William, *Tempête de neige en mer* (1842), huile sur toile, 91,4x121,9cm, Tate Gallery, Londres (Royaume-Uni), p. 66.

Figure 15 : MANET Edouard, *Olympia* (1863), huile sur toile, 130,5x190cm, Musée d'Orsay, Paris, p. 66.

Figure 16 : CEZANNE Paul, *Colline en Provence* (1886), huile sur toile, 73x54cm, National Museum of Wales, Cardiff (Royaume-Uni), p. 67.

Figures 17-18-19 : *Van Gogh* (1947, Resnais), p. 69.

Figure 20 : GIOTTO, *L'Adoration des Mages* (1305), fresque, 200x185cm, chapelle des Scrovegni, Padoue (Italie), p. 74.

Figure 21 : PICASSO, *Nature morte au boudoir* (1944), huile sur toile, 73x92cm, Centre Pompidou, Paris, p. 74.

Figure 22 : écran noir (sous-titrage anglais) dans *Une Visite au Louvre*, p. 87.

Figure 23 : *La Mort de Marat* dans *Une Visite au Louvre*, p. 87.

- Figure 24 : CEZANNE Paul, *Nature morte au crâne* (1895-1900), huile sur toile, 54,3x65cm, Fondation Barnes, Philadelphie (États-Unis), p. 89.
- Figure 25 : *La Cuisine des anges* dans *Une Visite au Louvre*, p. 94.
- Figure 26 : *La Vieille au chapelet* dans *Cézanne*, p. 96.
- Figure 27 : La vieille servante de Renoir dans *Madame Bovary (Cézanne)*, p. 98.
- Figure 28 : *Toute révolution est un coup de dés* (1977, Straub & Huillet), p. 102.
- Figure 29 : *Fortini/Cani* (1976, Straub & Huillet), p. 102.
- Figure 30 : CEZANNE Paul, *Montagne Sainte-Victoire* (1904-06), huile sur toile, 65,1x83,3cm, Princeton Art Museum, Princeton (États-Unis), p. 105.
- Figures 31-32-33 : L'appel d'Empédocle dans *Cézanne*, p. 107.
- Figure 34 : troisième Sainte-Victoire dans *Cézanne*, p. 108.
- Figures 35-36-37 : Sainte-Victoire filmée dans *Cézanne*, p. 116.
- Figures 38-39-40 : Sainte-Victoire peinte dans *Cézanne*, p. 116.
- Figure 41 : *Les Noces de Cana* dans *Une Visite au Louvre* (sous-titrage anglais), p. 123.
- Figure 42 : CEZANNE Paul, *Carrières de Bibemus* (1895), huile sur toile, 92,1x73,3cm, Fondation Barnes, Philadelphie (États-Unis), p. 134.
- Figure 43 : CEZANNE Paul, *Sous-bois* (1890-1892), huile sur toile, 73x92cm, Maison Blanche, Washington (États-Unis), p. 134.
- Figure 44 : sous-bois de Buti (*Une Visite au Louvre*), p. 134.
- Figure 45 : *Le Concert Champêtre* dans *Une Visite au Louvre*, p. 140.
- Figure 46 : CEZANNE Paul, *Grand pin et terres rouges* (1890-95), huile sur toile, 72x91cm, Musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg (Russie), p. 141.
- Figure 47 : CEZANNE Paul, *Le Bassin du Jas de Bouffan en hiver* (1878), huile sur toile, 47x56,2cm, collection privée, p. 143.
- Figure 48 : *À propos de Venise*, p. 143.
- Figures 49-50 : *Europa 2005*, p. 143.
- Figure 51 : *Cézanne*, p. 144.
- Figure 52 : *Une Visite au Louvre*, p. 144.
- Figure 53 : REMBRANDT, *Les Trois Arbres* (1643), eau-forte, pointe sèche, 21,3x27,9cm, p. 144.
- Figure 54 : *Humiliés*, p. 145.
- Figure 55 : *Ces Rencontres avec eux*, p. 145.
- Figure 56 : *Ouvriers, paysans*, p. 145.
- Figure 57 : Déméter & Dionysos dans *Ces Rencontres avec eux*, p. 146.
- Figure 58 : CEZANNE Paul, *Homme assis* (1905-06), huile sur toile, 64,8x54,6cm, Museo

Thyssen-Bornemisza, Madrid (Espagne), p. 149.

Figures 59-60-61-62 : *Cézanne*, p. 152.

Figure 63 : extrait de *La Mort d'Empédocle* dans *Cézanne*, p. 154.

Couverture : Montagne Sainte-Victoire dans *Cézanne* (1990, Straub & Huillet).

Ci-dessous : Sainte-Victoire vue depuis le Jardin des peintres (Aix-en-Provence),  
photographie personnelle.





# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS \_ p. 5

SOMMAIRE \_ p. 7

INTRODUCTION \_ p. 9

**I. UNE QUESTION DE MÉTHODE** \_ p. 29

I. 1. **En chemin vers la pratique** \_ p. 29

I. 1. A. Penser la notion de méthode avec Cézanne, Straub et Huillet \_ p. 29

a. Introduction et définition de la méthode \_ p. 29

b. Quelques éléments pour une méthode cézannienne \_ p. 31

c. La méthode Straub-Huillet \_ p. 34

I. 1. B. Une pratique de la théorie \_ p. 39

I. 2. **Genèses de *Cézanne* et *Une Visite au Louvre*** \_ p. 43

I. 2. A. *Cézanne*, film « impossible » \_ p. 43

I. 2. B. *Une Visite au Louvre* : film *contre*, double film \_ p. 49

I. 3. ***Cézanne* et *Une Visite au Louvre* : une méthode cézannienne** \_ p. 55

I. 3. A. Un texte en travail \_ p. 55

I. 3. B. Comment cadrer \_ p. 61

a. Querelles théoriques \_ p. 61

b. Le cadre cézannien \_ p. 64

c. Cadrer la peinture \_ p. 68

**II. UNE ESTHÉTIQUE RÉALISTE** \_ p. 73

II. 1. **Réel dans l'art, réel de l'art** \_ p. 73

II. 1. A. Brève généalogie du réalisme cézannien \_ p. 73

a. Réalisme cézannien \_ p. 73

b. Réalisme straubien \_ p. 77

II. 1. B. *Une Visite au Louvre*, film objectiviste \_ p. 81

II. 2. **À quoi s'oppose le réalisme cézannien** \_ p. 87

II. 2. A. Comment Marat est mort deux fois \_ p. 87

II. 2. B. La vieille servante et les clichés \_ p. 93

**II. 3. Les couches et la surface, esthétique de la strate** \_ p. 101

II. 3. A. Qu'est-ce que l'assise géologique ? \_ p. 101

II. 3. B. Profondeurs de *Cézanne* \_ p. 107

**III. VERS UNE ÉTHIQUE DE LA PERCEPTION** \_ p. 113

**III. 1. L'aventure pédagogique** \_ p. 115

III. 1. A. La Sainte-Victoire et l'avènement progressif de la peinture \_ p. 115

III. 1. B. Une Visite anti-guidée \_ p. 121

**III. 2. Après le musée, sortir en forêt : le sous-bois de Buti** \_ p. 127

III. 2. A. Un apprivoisement perceptif \_ p. 129

III. 2. B. L'art, la nature et le corps du pays \_ p. 133

**III. 3. Ecologie cézannienne** \_ p. 139

III. 3. A. Les arbres et la nature anti-naturaliste \_ p. 139

III. 3. B. L'utopie cézannienne \_ p. 149

**CONCLUSION** \_ p. 157

**BIBLIOGRAPHIE** \_ p. 163

**FILMOGRAPHIE** \_ p. 171

**TABLE DES ILLUSTRATIONS** \_ p. 173

**TABLE DES MATIÈRES** \_ p. 177

## RÉSUMÉ

À la croisée de la génétique et de l'esthétique, cette recherche étudie l'infusion et la réémergence du style du peintre Paul Cézanne dans l'œuvre cinématographique de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, et en particulier dans leurs films *Cézanne* (1990) et *Une Visite au Louvre* (2004), où s'avance une forme incorporée de « cézannité », à rebours d'un cinéma patrimonial ou didactique. Le style cézannien est ainsi pensé comme un certain mode de présence au monde et à l'œuvre, sensible dès la méthode de travail, exprimé dans l'esthétique et donné en partage au spectateur. La question n'est donc pas celle des références ni de l'héritage à proprement parler, mais de ce qui peut circuler substantiellement entre la peinture de Cézanne et le cinéma de Straub & Huillet.

## ABSTRACT

At the intersection of genetics and aesthetics, this research examines the infusion and reemergence of painter Paul Cézanne's style in the cinematic work of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub, and in particular in their films *Cézanne* (1990) and *Une Visite au Louvre* (2004), where an embodied form of « cézanneness » emerges, against an heritage-oriented or didactic cinema. The cézannian style is thus conceived as a certain mode of presence in the world and in the piece, evident from the working method, expressed in the aesthetics, and shared with the viewer. The question is therefore not one of references or heritage per se, but of what can circulate substantively between Cézanne's painting and the cinema of Straub & Huillet.