Straub-Huillet : la possibilité d'un monde

Alexandre Costanzo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/grm/404>

DOI : 10.4000/grm.404

ISSN : 1775-3902

Éditeur

Groupe de Recherches Matérialistes

Référence électronique

Alexandre Costanzo, « Straub-Huillet : la possibilité d'un monde », *Cahiers du GRM* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 26 avril 2014, consulté le 14 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/grm/404> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/grm.404>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juin 2020.

© GRM - Association

Straub-Huillet : la possibilité d'un monde

Alexandre Costanzo

- 1 Un enfant refuse d'aller à l'école où l'on ne lui apprend rien d'autre que ce qu'il ne sait pas, et il assure de lui-même l'usage de la puissance contre celui du pouvoir, apprendre en rachâchant, ce sera le principe de sa puissance, l'échappée belle et le cheminement d'une émancipation (*En rachâchant*).
- 2 Une jeune femme se refuse à épouser un allemand lors de l'occupation prussienne de la Lorraine, elle dit qu'elle ne sait que cela, elle ne peut pas devenir allemande (*Lothringen !*).
- 3 Un étranger circule en voiture dans les rues de Rome parti à la rencontre d'un banquier entre autre et de leçons d'histoire, et l'on sent progressivement monter en lui une colère alors qu'il prend conscience de ce qu'est la réalité du monde, ce qu'il ne voyait pas, et ces rues de Rome laissent alors se dessiner les contours contemporains et la rumeur d'une même histoire, celle de la lutte des classes (*Leçons d'Histoire*).
- 4 Une femme se défend face à la folie du pouvoir de Créon, irréconciliée, fidèle à ses morts, à la justice des Dieux ou à une certaine idée de l'homme (*Antigone*).
- 5 Des gens crient et se dressent enragés du fond de leur trou face au monde qui les humilie et aux fables enchanteresses des temps présents brisant leurs manières de vie (*Umiliati*)...
- 6 Il y a un principe déterminant l'œuvre de Danièle Huillet et de Jean-Marie Straub que l'on peut résumer avec Serge Daney¹ : s'il n'y a pas de révolte, ça n'existe pas. Autrement dit, seul existe ce qui résiste, des lieux, des gestes, des mots, des corps, l'effectivité d'une révolte fixant un autre rapport au monde, et c'est cette brèche enfouie ou évanouie, surgissant ici et là qu'ils s'attachent à donner à voir et à entendre. Une brèche qu'on retrouve dans la rencontre entre un poème de Stéphane Mallarmé et la rumeur évanouie des morts de la Commune (*Toute révolution est un coup de dés*), une femme fidèle à ce qu'elle éprouve, un enfant qui refuse l'ordre raisonnable du monde,

une communauté qui voit son travail, ses peines et ses joies humiliés par l'enchantement de principes qui leur sont étrangers...

- 7 Un poing qui se ferme, les yeux baissés ici, le regard dressé de colère là, dans cet intervalle, l'injonction de cette œuvre est celle de la puissance, et il n'y a pas d'autre puissance que celle d'apprendre à ouvrir les yeux pour voir et les oreilles pour entendre, et cela permet d'affirmer quelque chose comme la possibilité d'un monde.
- 8 Je voudrais m'attarder sur un film en particulier, *Othon*, datant de 1969. Il s'ouvre sur une vue de Rome et la caméra entame après quelques instants un mouvement panoramique vers la gauche laissant apparaître des immeubles d'habitation qui feront bientôt place aux arbres et à des ruines. Elle rencontre alors une verticale sous la forme d'un mur ébréché impulsant un nouveau mouvement qui s'élève pour suivre le haut de cet obstacle et l'on découvre alors un arbre sur le haut d'une colline. Épousant d'abord les courbes de ce paysage en poursuivant son ascension vers la cime de l'arbre, la caméra descend à sa gauche où l'on découvre les roches et les ruines de la colline. Elle enchaîne alors un zoom avant sur ces roches et ces ruines et s'achemine enfin vers une crevasse pour se fondre dans l'obscurité qui devient le carton paradoxal du titre : « Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer » ou « Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour ».
- 9 Le film rejoue la tragédie de Corneille *Othon* sur le mont Palatin et le jardin de la villa Doria Pamphili, en exhibant en pleine décadence de Rome, après la chute de Néron, ce qu'il y a au principe de tout gouvernement. Entre le tourniquet des intérêts et les passions intestines, on assiste en somme aux belles paroles des grands de ce monde entre eux se déchirant pour le pouvoir, loin du peuple et sur son dos. C'est à cette « comédie » qu'est identifié le pouvoir engloutissant dans ses intrigues les tourments amoureux : l'abjection et la lâcheté nouent les affaires d'Etat, comme les petites affaires de tout un chacun finalement, et c'est ce qu'il faut balayer par la violence.
- 10 Tout cela est ainsi suspendu comme un coup de dés mallarméen au « peut-être » de la Révolution, « peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir ».
- 11 Ce « peut-être » signifie que le peuple ne doit plus laisser ceux qui le gouvernent permettre ou ne pas permettre, il doit choisir, et choisir pas simplement celui et ceux qui doivent gouverner mais se permettre de gouverner lui-même, se choisir plutôt que de fermer les yeux sur la grande comédie du pouvoir. Et cela se joue donc dans le vertige entre des « yeux qui ne veulent pas en tout temps se fermer » et un « peut-être » : ouvrir les yeux et assumer le gardiennage de ce « peut-être » est évidemment le propos de l'œuvre, son éthique et sa politique.
- 12 Ainsi, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet plongent la pièce dans une architecture qui se veut contemporaine du dix-septième siècle littéraire de Corneille, les jardins de la villa Doria Pamphili, et elle se déroule par ailleurs sur les terrasses du mont Palatin, les vestiges des palais de cette Rome antique convoquée. Et entre les deux sites, il y a les habitations populaires, le peuple, un « peuple qui manque » dira-t-on avec Gilles Deleuze mais dont on entend le vacarme remontant comme une rumeur sourde. Car les vers cornéliens et les corps costumés des personnages sont confrontés au vacarme de la circulation des voitures, à la rumeur de la ville contemporaine.
- 13 Et ce sont les trois temporalités que l'on retrouve enchevêtrées brisant l'ordre de la représentation sur fond du bourdonnement de « l'ici et maintenant ». Celle contemporaine de la pièce elle-même, celle des ruines dans lesquelles les corps

circulent et parlent entre un trop de lumières et aussi un trop plein de sons, entre le trafic des automobiles, le chant des cigales, le clapotis de l'eau d'une fontaine et le soulèvement du vent.

- 14 En somme, la scène filmée tient ensemble toutes ces contradictions comme une chose naturelle, ce qui construit l'affect d'une étrangeté que l'on peut saisir dans sa généalogie brechtienne : les temps cohabitent dans un malaise irrésolu et les vers comme les corps sont également confrontés à la matérialité et à la véracité des choses, les ruines, le vent, la lumière, les bruits.
- 15 Ce qui définit le style des Straub, c'est cette temporalité si singulière empreinte d'une patience, la patience du plan. Il fallait donc un temps, prendre du temps pour voir, pour entendre et pour ressentir les choses et le monde.
- 16 Par ailleurs, les alexandrins sont dits par des acteurs aux accents divers et la langue est elle-même déclinée dans une rapidité neutralisant la littéralité qui se transforme en une langue monocorde, comme si le sens des mots importait davantage que le lyrisme conventionnel des vers – des mots qui sont d'abord l'affaire des grands de ce monde entre eux, des mots qui sont surtout en lutte avec tout ce qu'il y a : le vent, la lumière, des cigales et le vacarme des voitures. Ce qui fait en somme que la lutte n'est pas seulement celle pour le pouvoir entre les grandes familles romaines, mais elle se joue entre les mots et le bruit, dans le choc des mots et des choses. Car ce grognement de la société industrielle est aussi comme l'inflexion des accents bruyants et refoulés d'une lutte des classes qui monte embrouillant ou s'emmêlant aux voix.
- 17 Autrement dit, dans la langue déjà troublée par la mécanique des rythmes divers désaccordant le lyrisme des conventions, il y a quelque chose comme une division qui travaille. On dira que c'est le « un » de la langue : le « un se divise en deux ». Dans les mots d'abord, les mots et le bruit surtout : les mots composant avec le bruit dans une sorte de lutte. Le « peuple » est celui dont la rumeur vient assourdir, déborder ou dédoubler les mots, ce qui est là, ici et maintenant, bouleversant le monde. Car le peuple, cela commence dans la ruine entre ce qu'on entend et ce qu'on ne veut pas entendre, entre ce que l'on voit et ce que l'on ne veut pas voir.
- 18 Ce que l'on entend : les parasitages des mots, la rumeur accompagnant et tiraillant le sens, le bourdonnement des voitures ici ou ailleurs celui des insectes, le clapotis de l'eau, le bruissement du vent.
- 19 Ce que l'on voit : l'air, la lumière éprouvant les corps et les paysages, tout ce dehors des intrigues des hommes avec lequel il faut pourtant composer, un dehors contraignant l'ordre établi d'un certain point de vue.
- 20 En somme, en contrariant l'espace sensible il s'agit d'éveiller les sens et l'attention. Le dispositif que construisent Danièle Huillet et Jean-Marie Straub vise dans l'opération sensible d'un « et » et d'un « avec » de la division, à détruire l'ordre de la signification pour y creuser autre chose. Il s'agit tout simplement d'apprendre à voir et à entendre. A voir, par exemple, la lutte des classes se profilant dans la rencontre entre les mots d'en haut et le vacarme de la circulation en bas. Ils dérèglent la signification sur laquelle repose l'ordre du monde, c'est-à-dire qu'ils détruisent ce monde pour rendre sensible autre chose, et ils nous disent en somme quelque chose comme : commence donc par voir et par entendre ce qu'il y a là sous tes yeux et tes oreilles.
- 21 Car ce qu'il y a, ce sont tout simplement des mots et des choses, des mots et des bruits, des bruits qui ont autant d'importance que le sens des mots. Et ces bruits nous disent

qu'il y a une lutte des classes refoulée mais qui remonte comme elle peut, elle est là suspendue à un « peut-être ».

- 22 Ces bruits nous disent surtout qu'il y a autre chose que le vacarme et les passions intestines des grands ou des moins grands de ce monde, il y a la terre, le vent, des insectes et de la lumière, il y a là tout ce qui est avec nous, et cela aussi à été refoulé.
- 23 Et ces bruits nous disent enfin que l'émancipation commence là quelque part avec eux, dans cette capacité à voir et à entendre : prêter attention à ce que l'on voit et à ce que l'on entend, et dès lors à ce que l'on dit et à ce que l'on veut dire, à ce que l'on fait et à ce que l'on veut faire.
- 24 C'est là où s'éprouve la politique, en assumant un point de vue et non pas en comprenant trop bien ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas, mais en entendant mal et en voyant mal d'abord, pour mieux regarder et mieux entendre.
- 25 Car voila comment cela se passe dès les premiers plans du film qui s'ouvre dans le malaise irrésolu du bruit, de l'étrangeté de ces costumes, de ces alexandrins et de ces voix aux accents étrangers.
- 26 Le film confronte les vers cornéliens et les corps costumés au réel des lieux en ruine dans lesquels la dramaturgie les inscrit, entre la vieille Rome absente et celle contemporaine. Il y a ainsi un grand conflit entre les corps, les mots, les lieux et la situation, les désaccords et distorsions de luttes qui tiennent comme une structure. Et tout cela fait qu'on y rentre difficilement ajustant comme on peut les oreilles et les yeux, à tâtons, s'attardant sur le drapé d'un costume, le charme ou la sensualité d'un corps, la vraisemblance ou l'invraisemblance de la scène baignant dans une sorte de dérèglement, et cela se poursuit en s'accrochant au déroulé de la langue proférée comme une mécanique, de la dramaturgie...
- 27 Avec le vacarme des voitures, on entend mal ce qui se dit, l'attention de l'ouïe et du regard font chacune leur chemin péniblement, oscillent et se déportent ici et là, dans un malaise. Bref, on entend mal et on voit mal, les sens en viennent à claudiquer, et s'ils claudiquent c'est aussi pour trouver la formule d'une attention et pourquoi pas d'un corps dont on aurait en quelque sorte commencé à traiter l'atrophie des sens qui l'affectait, un corps en somme dont on aurait réveillé la sensibilité des organes : la parole et le regard.
- 28 On entend mal et on voit mal d'abord, pour mieux regarder et mieux entendre ensuite, c'est la « politique » de l'œuvre.
- 29 Et ce que l'on ressent, c'est le Deux.
- 30 Le Deux de la lutte des classes enfouie entre les mots et les choses, le Deux d'un dédoublement du regard et de l'ouïe se recouvrant dans l'affect d'une étrangeté, un Deux lié dans la division.
- 31 Or tout cela Jean-Marie Straub le formulait exemplairement dans la présentation qu'il fit de son film et il nous disait également autre chose :

Mais le texte parlé, les mots, ne sont pas plus importants que les rythmes et les temps très différents des acteurs, et leurs accents (...); pas plus importants que leurs voix particulières, saisies dans l'instant, qui luttent contre le bruit, l'air, l'espace, le soleil et le vent; pas plus importants que leurs soupirs poussés involontairement ou que toutes les autres surprises de la vie enregistrées en même temps, comme des bruits particuliers, qui tout à coup prennent un sens; pas plus importants que l'effort, le travail que font les acteurs, et le risque qu'ils courent, comme des danseurs de cordes ou des funambules, d'un bout à l'autre de longs

fragments d'un texte difficile ; pas plus importants que le cadre, dans lequel les acteurs sont enfermés ; ou que leurs mouvements ou leurs positions à l'intérieur de ce cadre ou que le fond devant lequel ils se trouvent ; ou que les changements et les sauts de la lumière et de couleur ; pas plus important en tout cas que les coupures, les changements d'image, de plans.

Si l'on garde pour tout ceci à chaque instant des yeux ouverts et des oreilles ouvertes, on pourra même trouver le film captivant, et remarquer qu'ici tout est information – même la réalité purement sensuelle de l'espace, que les acteurs laissent vide à la fin de chaque acte : comme elle serait douce sans la tragédie du cynisme, de l'oppression, de l'impérialisme, de l'exploitation – notre terre ; libérons-la !²

- 32 Dans ces quelques mots, ces deux phrases, Straub résume les principes politiques, éthiques et esthétiques de l'œuvre, et cela procède de la litanie d'un « pas plus important ». « Pas plus important », ce serait sa formule : pas plus d'importance entre les vers cornéliens et les corps et les voix des gens qui les disent, leurs soupirs et leurs accents, les gestes ou encore les plans, l'espace, les lieux, la lumière, l'air ou les insectes.
- 33 « Pas plus important », cela veut dire que tout est important, tout ce qu'il y a de manière très concrète, l'effort des acteurs, les plans, les bruits...
- 34 Autrement dit, il s'agit de prêter attention à tout, il n'y a pas d'autre puissance, et c'est là où commence l'émancipation dans une attention portée aux choses et à la vie, elle commence là et elle peut se poursuivre par la violence d'une révolte dès lors qu'il s'agit de balayer des épouvantails, de libérer une terre du cynisme, de l'oppression, une terre qui alors pourrait tenir ses promesses.
- 35 « La terre est habitable », c'est cela l'idée des Straub, le regard porté sur les choses, et elle intervient dans cet intervalle flottant du dédoublement de la perception qui se conjugue à un « peut-être » ou dans cet espace laissé à la réflexion dans la patience du plan.
- 36 Il y a donc quelque chose comme une brèche entre les mots et les choses où l'Un se vérifie par le Deux. Un trou qui nous renvoie à cette caverne sur laquelle s'ouvrirait le film aux pieds du mont Palatin où, durant la dernière guerre, les résistants cachaient le jour les armes qu'ils utilisaient la nuit.
- 37 Et s'il y a ce gouffre éprouvé dans le parasitage des sens, s'il y a ce trou ou cet intervalle, c'est nécessairement pour que quelque chose s'y engouffre et ce quelque chose est une possibilité.
- 38 Ainsi dans le flottement d'un intervalle, on pourra deviner le Deux de la lutte des classes aux confins des parasitages, on pourra construire l'espace d'une attention nouvelle ou on pourra, dans ce dérèglement des sens, retrouver l'équation sensible d'un corps égaré ou à venir.
- 39 Mais ce quelque chose est d'abord l'inscription fuyante d'une possibilité que portent la terre et les corps. Car en dérégulant l'ordre du monde, on ouvre une brèche pour découvrir tout à coup et vérifier que l'impossible devient possible, et c'est ce que j'appelle la possibilité d'un monde.

ANNEXES

Filmographie de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

Machorka-Muff, d'après Heinrich Böll, 1963

Non réconciliés ou *Seule la violence aide, où la violence règne* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*), d'après Heinrich Böll, 1965

Chronique d'Anna Magdalena Bach⁴ (*Chronik der Anna Magdalena Bach*), d'après Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Sebastian Bach, 1967

Le Fiancé, la Comédienne et le Maquereau (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*), d'après Ferdinand Bruckner et Jean de La Croix, 1968

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour, d'après Othon de Pierre Corneille, 1970

Leçons d'histoire (*Geschichtsunterricht*), d'après *Les Papiers de M. Jules César* de Bertolt Brecht, 1972

Einleitung zu Arnold Schoenbergs "Begleitmusik zu einer Lichtspielszene" (*Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg*) d'après Arnold Schönberg et Bertolt Brecht, 1973

Moïse et Aaron (*Moses und Aron*), d'après Arnold Schönberg, 1975

Fortini/Cani, d'après Franco Fortini, 1976

Toute révolution est un coup de dés, d'après Stéphane Mallarmé, 1977

De la nuée à la résistance (*Dalla nube alla resistenza*), d'après Cesare Pavese, 1979

En rachâchant, d'après Marguerite Duras, 1982

Trop tôt, trop tard (*Zu Früh/Zu Spät ; Trop tôt/trop tard ; Too Early/Too Late ; Troppo presto/troppo tardi*), d'après Friedrich Engels et Mahmoud Hussein, 1982

Amerika-Rapports de classe (*Klassenverhältnisse*), d'après Franz Kafka, 1984

Montaggio in quattro movimenti per "La Magnifica ossessione", 1985

La Mort d'Empédocle ou *Quand le vert de la terre brillera à nouveau pour vous* (*Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt*), d'après Friedrich Hölderlin, 1987

Noir péché (*Schwarze Sünde*), d'après Friedrich Hölderlin, 1989

Cézanne : Conversation avec Joachim Gasquet (*Paul Cézanne im Gespräch mit Joachim Gasquet*), d'après Joachim Gasquet, 1989

Antigone (*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag)*), d'après Bertolt Brecht et Friedrich Hölderlin, 1992

Lothringen !, d'après Maurice Barrès, 1994

Du jour au lendemain (*Von heute auf morgen*), d'après Arnold Schoenberg, 1997

Sicilia I, d'après Elio Vittorini, 1999

Ouvriers, paysans (*Operai, contadini*), d'après Elio Vittorini, 2001

Il Viandante (*Le Vagabond*), d'après Elio Vittorini, 2001

L'Arrotino (*Le Rémouleur*), d'après Elio Vittorini, 2001

Le Retour du fils prodigue - Les humiliés (*Umiliati che niente di fatto o toccato da loro, di uscito dalle mani loro, risultasse esente dal diritto di qualche estraneo [Operai, contadini - seguito e fine]*), d'après Elio Vittorini, 2003

Une visite au Louvre, textes de Cézanne rapportés par Joachim Gasquet, 2004

Ces rencontres avec eux (*Quei loro incontri*), d'après Cesare Pavese, 2006 ; prix Marguerite-Duras 2007

Europa 2005 - 27 octobre, 2006

Le Genou d'Artémide, d'après Cesare Pavese, 2008

Itinéraire de Jean Bricard, 2008

Le streghe (Femmes entre elles), d'après Cesare Pavese, 2009

Corneille-Brecht, 2009

O somma luce, d'après Dante Alighieri, 2011

Schakale und Araber, d'après Franz Kafka, 2011

L'Inconsolable, d'après Cesare Pavese, 2012

NOTES

1. Cf. Serge Daney, « Une morale de la perception » in *La rampe*, Paris, Gallimard/Cahiers du Cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 1996.
2. Jean-Marie Straub, extrait de l'introduction lors du passage du film – sous-titré – à la télévision ouest-allemande, repris in Christian Thorel et Jean-Paul Archie (éd.), *Les films de Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*, Toulouse, Ombres, 1984, p. 48.

RÉSUMÉS

Le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet est interrogé du point de vue de la possibilité d'un monde qui s'y fait jour.

INDEX

Mots-clés : monde, cinéma, Straub Jean-Marie, Huillet Danièle

Thèmes : esthétique, matérialisme, structuralisme, marxisme, philosophie allemande

Index géographique : France

Index chronologique : XXe siècle

AUTEUR

ALEXANDRE COSTANZO

Alexandre Costanzo est philosophe et enseigne à l'Ecole Supérieure d'Art de l'agglomération d'Annecy. Co-fondateur de la revue Failles.