

Université de Montréal

**Pour une esthétique de la non-réconciliation**  
**Montage, histoire et politique dans le film *Nicht Versöhnt* de Jean-**  
**Marie Straub et Danièle Huillet**

par Olivier Bélanger Laurin

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de M.A. en études cinématographiques

Août 2018

© Olivier Bélanger Laurin, 2018

## Résumé

L'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet est souvent considérée comme l'une des plus radicales de l'histoire du cinéma européen. Nous avons tenté ici d'interroger le caractère politique de leur cinéma en nous concentrant sur leur premier film, *Nicht Versöhnt Oder es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, qui présente ce que nous décrirons ici comme une esthétique de la non-réconciliation, une esthétique du cinéma qui s'émancipe des codes généralement utilisés par l'industrie pour tenter de se rapprocher d'une vision moins corrompue du réel. La forme de cinéma qui en résulte leur permet d'offrir un regard différent sur les lectures de l'histoire puisque ce film a d'abord été réalisé en réaction au fait que le peuple allemand prétendait être réconcilié avec son histoire. Nous montrerons que pour le couple de cinéastes, un cinéma *réellement* politique doit faire ressurgir les traces du passé réprimées sous la surface d'un présent *lissé* par les classes dirigeantes.

**Mots-clés** : Cinéma, Straub-Huillet, Politique, Histoire, Montage.

## Abstract

The work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet is often considered one of the most radical in the history of European cinema. We have tried here to question the political character of their cinema, focusing on their first film, *Nicht Versöhnt Oder es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, which presents what we will describe here as an aesthetic of non-reconciliation. A cinematographic aesthetic that emancipates from the codes generally used by the film industry to try to get closer to a less corrupted vision of reality. The resulting form of cinema will allow them to offer a different perspective on our reading of history. This film was first made in response to the fact that the German people claim to be reconciled with its history, whereas for our filmmakers it was not at all the case at the time. We will show that a really political cinema for our filmmakers must bring back traces of the past repressed under the surface of a present smoothed by the ruling classes.

**Keywords** : Straub, Huillet, Politics, History, Fugue.

# Table des matières

Résumé .....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	v
Introduction .....	2
Pour une esthétique de la non-réconciliation .....	5
Culture de la violence / violence de la culture .....	31
Citer l'histoire.....	46
Poétique du manque .....	54
L'héritage qui vient.....	64
Rédemption.....	73
Mise à feu.....	75
Bibliographie .....	i
Médiagraphie .....	v

*À la mémoire de Pierre-Louis Valcourt-Gendron (1995-2016).*

## **Remerciements**

Merci à Félix Lambert, Sylvain Lavallée, Yuji McCall, Simon Laperrière et Daniel Levy, pour leur présence et leur soutien, et aux membres du jury de ce mémoire pour leurs commentaires et leurs conseils forts constructifs.

*Là où finit le langage, ce n'est pas l'indicible qui commence, mais la matière de la langue. Qui n'a jamais atteint, comme en rêve, cette substance ligneuse de la langue que les anciens appelaient silva (forêt), demeure prisonnier de ses représentations quand bien même il se tait.*

- Giorgio Agamben, *Idée de la prose* (1998(II) p. 19)

*Kommst du, Kommst du nicht?*

- Schrella

## Introduction

*Nicht Versöhnt* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet est un film fort particulier. Une forme d'argumentation structurée de façon tout aussi particulière s'est donc imposée lors de l'écriture de ce mémoire. Nous avons travaillé l'argumentation de façon non-linéaire tout en prenant soin d'établir certaines bases de théories philosophiques, historiques et politique pour ensuite tenter – dans un mouvement d'accélération qui cherche à rappeler celui qui structure le film – de voir comment s'articule dans cette oeuvre ce que nous avons cherché à définir comme une esthétique de la non-réconciliation. Celle-ci sert au couple de cinéastes à mettre en évidence la non-réconciliation du peuple allemand avec son histoire et tente de l'amener à assumer les relations conflictuelles inhérentes au domaine du politique, encore aujourd'hui réprimées dans nos sociétés. Cette esthétique se présente sous une forme qui tente de s'émanciper des codes et conventions de l'industrie du cinéma en refusant l'idée que cet art doit communiquer suivant un ensemble de codes préétablis. Nous avons adopté une approche interdisciplinaire, et cherché à comprendre comment la pratique de Straub & Huillet se positionne dans un contexte d'expression du monde qui s'inspire ou rappelle la pratique de musiciens (Schoenberg), de philosophes (Adorno, Bloch, Benjamin) et d'historiens (Koselleck). En résulte une conception de l'oeuvre d'art qui produit un mouvement de politisation de l'esthétique, à l'image de celui souhaité par Walter Benjamin



qui, dans un texte publié en 1936, s'insurgeait contre l'esthétisation à outrance de l'espace politique de l'Allemagne nazie sans nommer cette dernière<sup>1</sup>.

Le récit tourne autour de trois générations d'homme d'une même famille qui œuvrent dans le milieu de l'architecture. Le plus vieux, Heinrich, a construit l'Abbaye de Saint-Antoine, alors que son fils, Robert, a étudié la statique et est devenu dynamiteur pendant la Deuxième Guerre mondiale pour le compte d'un général qui, souhaitant avoir un champ de tir impeccable, lui demanda de détruire l'abbaye de son père. Le plus jeune, Joseph, a participé à la construction de la nouvelle Saint-Antoine et le récit se déroule au moment où la construction de celle-ci vient tout juste d'être terminée.

Si l'essentiel du film repose sur cette suite de trois générations qui se tournent vers l'architecture et aborde l'héritage des pères légués à leurs fils, le récit porte pourtant son attention sur Robert et Heinrich et sur la femme de ce dernier, Johanna, une femme considérée comme folle depuis qu'elle a affiché son mépris envers le Kaiser au pouvoir pendant la Première Guerre mondiale, puis envers les Nazis. Très importante aussi sera la présence de Schrella, beau-frère et partenaire de résistance de Robert, figure d'agneau et de

---

<sup>1</sup> « ‘Fiat ars, pereat mundus’, dit la théorie totalitaire de l'état qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée par la technique. C'est apparemment là le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les Dieux Olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique ‘de tout premier ordre’. Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art » (Benjamin 1974 p. 738-739).

Hitler était toutefois nommé directement dans une première mouture du texte en version originale allemande, éditée plus tard : « Mit d'Annunzio hat die Dekadence in die Politik ihren Einzug gehalten, mit Marinetti der Futurismus und mit Hitler die Schwabinger Tradition » (Benjamin 1974 p. 469).

martyr. C'est autour d'une réflexion sur les actions qu'il aura prises et des violences qu'il aura subies que se forgera la réflexion politique des personnages.

Nous verrons d'abord comment notre objet d'étude fait une démonstration explicite de cette longue histoire de répression de toutes formes de conflits – qu'ils soient personnels, familiaux ou politiques – dans la vie des personnages. Ensuite, nous verrons comment cette démonstration s'appuie sur une volonté de les amener, tout comme le spectateur, à faire face à une expérience de l'histoire dans un contexte qui rappelle la philosophie de l'histoire de Koselleck. Puis, nous verrons à l'aide d'exemples comment Straub et Huillet mettent en scène et montent leur film de façon à laisser des espaces vides, contenant de l'in-fini, des *manques* qui demandent à être comblés pour créer les possibilités d'un avenir où l'histoire et le politique cesseraient d'être réprimés et où l'étendue des possibilités d'un à-venir meilleur pourraient être dévoilée. Nous verrons comment le geste de violence de la fin du récit, s'il ne parviendra guère à réparer tout ce qui a été brisé dans la vie des personnages, tend tout de même vers leur rédemption et en appelle à une prise de conscience politique du spectateur. La forme de ce mémoire prend donc la forme du film en présentant en contrepoint une constellation d'analyses esthétiques et politiques, cherchant à tendre vers une forme de réconciliation de l'irréconciliable.

## Pour une esthétique de la non-réconciliation

L'importance de l'héritage cinématographique que nous auront laissé Jean-Marie Straub et sa compagne Danièle Huillet n'est certes pas reconnue par le grand public, mais le devient de plus en plus grâce à une multitude de rétrospectives de leurs œuvres qui circulent abondamment à travers le monde depuis déjà quelques années. Auparavant, leurs films avaient tendance à n'être visionnés qu'au sein de petits cercles, dans les festivals et cinéclubs de cinéphiles aguerris. Bien qu'adulés par la critique – notamment l'équipe des *Cahiers du Cinéma* – leurs films furent raillés par les distributeurs et exploitants de salles qui les jugeaient *trop difficiles*. Ce fût le cas pour leur deuxième œuvre, *Nicht Versöhnt, Oder es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, adaptée du roman *Billard um halb zehn* (*Les deux sacrements*) d'Heinrich Böll, portant sur la survivance d'une forme de violence politique dans l'Allemagne d'après-guerre. Même Böll et son éditeur furent fortement réticents à ce que le film soit distribué dans les salles allemandes avant même qu'ils ne l'aient vu. Un roman, comme se l'explique Straub, « est réservé à un certain nombre de privilégiés (...), tandis qu'un film peut toucher un grand public. Or, Böll est – ou devrait être – conscient de ce qu'il disait, dans son roman, seulement il fallait éviter que le grand public ait accès à cela<sup>2</sup> » (Straub dans Delahaye 1966 p. 52).

---

<sup>2</sup> On peut donner raison à Böll de se méfier de la propagation de ses idées dans l'espace du grand public dans le contexte de notre époque des « médias poubelles ». En 1972, celui-ci aura vu ses commentaires sur le traitement médiatique des actions du groupe Baader-Meinhof être instrumentalisés par le quotidien tabloïd *Bild Zeitung* qui se sera acharné à tenter de le lyncher publiquement en l'accusant de faire l'apologie du terrorisme. (Ironiquement, cet événement lui aura inspiré le roman qui devint son plus populaire auprès des masses: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum, Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (1974), adapté au cinéma un an plus tard par Volker Schlöndorff et Margarethe von Trotta).

Le cinéma de Straub et Huillet tend vers une forme d'expression radicalement politique, dans la mesure où, comme l'explique Marx, « être radical, c'est prendre les choses par la racine [et que] pour l'homme, la racine, c'est l'homme lui-même » (Marx 1971 p. 81). Les cinéastes ne cherchent pas à faire du cinéma pour faire du cinéma, mais bien à façonner des objets filmiques comme moyens d'expression du monde, tout en interrogeant notre façon de l'habiter. Indépendamment de toutes formes d'institutions langagières préétablies par le diktat d'une forme de cinéma standardisé par l'industrie, ils font de la pratique du cinéma un acte de résistance ordinaire. Ce n'est pas un anti-cinéma, mais simplement un art qui s'exprime sans être restreint par les codes habituels et les impératifs d'un marché qui s'attend à recevoir un produit conforme à ses attentes.

Straub et Huillet refusent de recourir à toutes formes de *discours politiques* qui s'expriment par énoncés moralisants ou par des éléments de langage *militants*. Leur cinéma est un moyen de s'exprimer sur l'état du monde et non la conquête d'une fin précise. Les cinéastes tendent vers une forme de représentation de la pureté du réel grâce à la recherche d'une forme de cinéma pur, en opposition à ce que Straub décrit comme de la « pornographie. Traduisons cela bêtement : les effets de photographie et le reste, tout ce qui fait que le cinéma se parodie lui-même » (dans Delahaye 1966 p. 52). L'usage du médium cinématographique pour Straub et Huillet s'apparente à la façon dont le compositeur Arnold Schoenberg concevait la musique : en refusant de se faire esclave d'une forme supposément naturelle de leur pratique artistique propre.

Thomas Harrison disait à propos du compositeur viennois que son art, « have more faith in disquiet than rest, uncertainty than knowledge, difficulty than ease. This type of art

– and all good art, in Schoenberg’s view – plays out an unfinished, intellectual quest » (1996 p.18). On pourrait sans doute appliquer cette position à l’œuvre des Straub-Huillet, qui ne cherchent pas à articuler leurs discours suivant la règle d’un système contingent pour finir par trahir leurs sujets avec des compromis esthétiques. La production de leurs œuvres – certes difficiles d’approche au départ – ne consiste pas à faire sombrer leurs spectateurs dans le désespoir ou la démence, mais à l’encourager à s’engager dans l’œuvre pour qu’il participe lui-même à une forme de recherche de sens infinie. Leurs films sont *objectifs*, dans la perspective matérialiste du terme, à travers l’idée que d’une certaine façon, cette quête de sens à laquelle nous participons tend vers une connaissance de la nature objective et interroge notre positionnement et notre impuissance face à celle-ci. Comme le rappelle Schoenberg,

Art in its most primitive state is a simple imitation of nature. But it quickly becomes imitation of nature in the wider sense of this idea, that is, not merely imitation of outer but also of inner nature (Schoenberg 1983 p.18).

Le cinéma qu’on sera tenté de décrire comme l’art de reproduction du réel par excellence manque pourtant généralement de l’approcher avec un regard *réellement* dénué de toute forme de parti-pris. Trop souvent embourbés dans la doctrine de l’art pour l’art, les cinémas qui se veulent « sociaux » ou « politiques » enrobent leur sujet d’une aura artificielle, souhaitant lui conférer une valeur de vérité moralisante et fallacieuse plutôt que de chercher à porter un regard émancipé des formes contraignantes d’un cinéma institutionnalisé qui le restreint. Cette recherche de pureté, Louis Séguin l’observe chez Straub et Huillet, notamment dans *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968) à travers ce qu’il définit comme un « retour » à Bach et le désir des deux cinéastes de « négocier » avec

un texte et une histoire sur laquelle ils sont conscients de n'avoir aucune emprise (Séguin 2007 p.11-12). De cette forme de puritanisme se dégage, non pas un besoin de mettre le doigt sur les vérités absolues du monde, mais plutôt d'évaluer ou réévaluer notre place en son sein, notre position, l'*Einstellung* de Benjamin que Cavazzini résume comme étant « la prise de position qui permet de saisir la matière comme une synthèse des hétérogènes : c'est grâce à elle que le multiple sensible se noue en une unité disjonctive » (Cavazzini 2015 §11). La recherche de contacts avec certains attributs de la nature ne se résume pas à une quête de pureté

d'avant le péché, un état sans souillure, une revendication d'innocence. (...) Cette pureté est, Althusser l'a précisé, un état de maturité. C'est le moment où le savoir découvre son autonomie et son objet, son argument et son propos, où il se dépouille des influences qui maintenant l'engluent (...), de cette « idéologie » qui après avoir facilité sa mise au monde, change de consistance et se referme sur lui pour l'aveugler. Le « retour » est une esthétique et une politique. (Séguin 2007 p.11).

Il s'agit pour les cinéastes d'avoir une approche heuristique de ces unités disjonctives, c'est-à-dire une approche qui relève davantage de l'invention que de la reformulation puisqu'il est question ici de revenir à la base, à un niveau d'interprétation sensible et pré-langagier du monde et de son histoire pour ensuite voir l'œuvre comme un espace d'expérience de ceux-ci.

Pour ce faire, il faut que les cinéastes rejettent les codes restreignants d'un cinéma industrialisé et adoptent une posture anticonformiste et décomplexée. Ils refusent la standardisation du langage cinématographique de la même façon que Schoenberg refusait qu'on colle à ses compositions l'étiquette de musique « atonale » sous prétexte que celles-

ci n'étaient pas ancrées dans le mécanisme contraignant fidèle au système « tonal » alors dominant. Pour Schoenberg, il n'était pas question de composer de la musique dite « dissonante » puisque cette dissonance selon lui n'était au final qu'une « more remote consonance » (Schoenberg 1983 p. 21). La posture de Schoenberg, et sa volonté de s'émanciper de l'idée de dissonance, rappelle la pratique de Straub et Huillet puisque ces derniers, en brisant les règles et conventions narratives du cinéma dominant, chercheront à faire des films émancipés d'une forme à laquelle on impose une grammaire et des codes particuliers. Et, comme le rappelle Schoenberg :

What today is remote can tomorrow be close at hand;  
it is all a matter of whether one can get closer. And the  
evolution of music has followed this course: it has  
drawn into the stock of artistic resources more and  
more of the harmonic possibilities inherent in the tone.  
(Schoenberg 1983 p. 21)

Le cinéma de Straub et Huillet se voudra vivant, prêt à évoluer et à lever le voile obscurantiste des représentations instrumentalisées des diverses « réalités » pour se rapprocher du réel concret, bien que celui-ci soit impossible à saisir entièrement par une quelconque forme de code préétabli. À propos de *Nicht Versöhnt*, Jean-Marie Straub dit qu'il vient d'une « volonté terroriste d'éliminer l'art au départ pour faire exploser la vitre que je trouve sans cesse au cinéma entre moi et la réalité » (dans Delahaye 1966 p.52). La violence du terme « terroriste » en dit beaucoup sur la façon dont Straub voit l'industrie cinématographique.

Qu'il semble terrorisant pour Straub de montrer en toute « modestie » ce qui se trouve devant sa caméra – en laissant une place aussi bénigne soit-elle à la spontanéité d'un geste imprévu ou d'un coup de vent dans les cheveux d'un acteur – révèle à quel point le

cinéma allemand de son temps lui semble impur et loin d'être le dispositif d'expression du réel qu'il prétend être. Le cinéma de Straub et Huillet se compose comme une forme de résistance face à l'industrie du cinéma, il ne s'impose pas comme *la nouvelle forme* du cinéma, mais cherche plutôt à creuser les racines de ce dispositif pour tenter d'y introduire un peu de réel, d'instaurer de nouveaux paradigmes, histoire de lui redonner quelque légitimité, une certaine profondeur et un attrait pour le détail. Rien ne légitime le fait de se laisser *terroriser* devant les images et le montage de leurs films.

Cette forme de résistance ne cherche pas à s'imposer comme la figure héroïque d'un grand mouvement révolutionnaire, mais plutôt à résister parce que cela va de soi, avec le simple objectif d'exercer un peu de compassion envers le réel, d'agir dans son quotidien sans que son existence ne soit entièrement orientée par les prélatés d'une humanité mise au pas. C'est, comme dirait Franco Fortini, une résistance avec un petit « r », à l'image de celle que Straub et Huillet mettent en scène dans *Dalla nube alla resistenza* :

Ce film est à contre-courant parce qu'il parle de la résistance avec un « r » minuscule, alors même que l'acception historique de ce mot, affublée d'une majuscule, est définitivement souillée, et que personne ne veut réellement savoir ce que « résister » pourrait vouloir dire aujourd'hui. (Fortini 2015).

Ne tentant jamais de transformer l'exception en nouvelle règle, les cinéastes agissent sous la surface et tentent de faire jaillir du nouveau dans le monde en le présentant autrement grâce à ce qu'ont à offrir les techniques de médiation cinématographique – comme le cadrage et le montage –, et de mises en scène – souvent d'inspiration brechtiennes. Pour Jean-Marie Straub, « le cinéma n'existe pas en soi, c'est un instrument d'analyse ou de lecture » (dans Philippe 1976). Leur esthétique, et la façon dont elle



interroge le mouvement du temps en le confrontant à l'immobilisme de ses acteurs, vise à réhabiliter le conflit politique dans une forme plus saine que l'actuelle logique de confrontation manichéenne des gouvernements qui souhaitent préserver à tout prix le statu quo au sein d'une Allemagne qui n'est plus en guerre, mais qui continue toutefois de refouler les différentes formes de conflits que recèlent ses démons du passé.

*Nicht Versöhnt* s'inscrit dans la lignée d'œuvres critiques se penchant sur la violence nazie et sa généalogie dans notre société, comme l'auront fait, sous forme d'essais, plusieurs penseurs actifs dans l'immédiate après-guerre, lesquels ont cherché à comprendre comment une telle tragédie a pu se produire<sup>3</sup>, mais aussi Ernst Bloch qui, avant même la guerre, dans *Héritage de ce temps*, voyait la société aux prises avec un problème d'« enivrement » aliénant<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Niklas Olsen dans sa monographie sur Koselleck établit une courte liste de ces œuvres qui cherchaient à solutionner ou diagnostiquer le problème de la violence Nazie : « Among these were *Dialektik der Aufklärung* (1944) written by the two leading proponents of the Frankfurt School, Max Horkheimer and Theodor Adorno; *The Open Society and its Enemies* (1945) by the Austrian-British philosopher Karl Popper; the German philosopher Hannah Arendt's *The Origins of Totalitarianism* (1951); *Die deutsche Katastrophe* (1946) and *Europa und die deutsche Frage* (1948) by the historians Friedrich Meinecke and Gerhard Ritter, respectively; and *The Origins of Totalitarian Democracy* (1960) written by the Israeli historian J. L. Talmon » (Olsen 2012 p. 43).

<sup>4</sup> Bloch commentait d'ailleurs le cinéma allemand de l'époque comme contribuant à cet enivrement : « Les films qui naguère ne montraient qu'une gaîté niaise ou des salons fascinants se lancent dans les guerres de libération en vue de distraire de façon beaucoup plus efficace. La chasse infernale et téméraire de Lützow et d'autres autarcies sur le pied de guerre transforment les chômeurs en chair à canon; la révolution s'oublie d'elle-même sous les tambours de guerre. Le vide de la distraction (à laquelle personne n'avait cru) devient ainsi le vide de l'enivrement, avec l'exotisme chez soi, avec le mythe national (auquel le national-socialiste croit tout à fait) » (Bloch 1979 p.52-53).

Reinhardt Koselleck, dans *Kritik und Krisis*, sa thèse de doctorat rédigée en 1953 et publiée en 1959 critiqua aussi une forme de philosophie de l'histoire qui refoule toute forme de conflit politique et offre une vision déterministe de l'histoire. Ces maux refoulés ont été, selon Koselleck, la cause de la Deuxième Guerre mondiale et continuent de causer du mal à l'époque de la Guerre Froide, moment où Straub et Huillet réalisent leur film.

According to Koselleck, as he specified in his introduction, the reason for the world historical crisis between the United States and the Soviet Union was that communism and liberalism refused to acknowledge the rule of "the political": that politics is always an arcane area of conflicts and interests in which all participants strive for influence and power. Instead, guided by their moral and utopian ideologies, shaped as historical philosophies and involving a future-oriented pursuit of better worlds, the United States and the Soviet Union were headed for mutual destruction, as there was simply no room for the opponent in these worlds (Olsen 2012 p.46-7).

La dissertation de Koselleck constituait, selon son sous-titre original, *Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (une étude sur la pathogenèse du monde bourgeois) « because he believed that the bourgeois world was born with a disease that caused its own destruction » (Olsen 2012 p.44). Si le récit de Böll mis en image par Straub & Huillet ne cherche pas à *expliquer* la thèse de Koselleck, les représentations des dynamiques mises en place par les rapports de classes dans leurs films nous rappelleront celle-ci. Les cinéastes semblent tendre vers le développement d'une herméneutique de l'histoire en ce qu'ils dévoilent une certaine tension, entre les différentes lectures du passé et du présent. Cette tension prend la forme d'une non-réconciliation, d'un retour à l'état de discorde originale, nécessaire à la mise en perspective de différents horizons d'attentes et permettant à la société *des lumières* de sortir de son état pathogénique. En tant qu'objet qui résiste face à

la culture du parti pris pour le consensus, *Nicht Versöhnt* cherche à concrétiser la possibilité d'un monde meilleur, d'une vraie reconnaissance des racines conflictuelles du domaine politique.

Nous pouvons observer comment s'organise ce dévoilement du politique en étudiant les méthodes objectivistes et heuristiques du montage cinématographique du film et la façon dont cette méthode et les motifs qui en résultent résonnent avec différents autres motifs artistiques. Comme disait Adorno,

les antagonismes de la société restent (...) contenus dans l'art. Celui-ci est vrai pour autant que ce qui parle en lui et lui-même sont scindés, non réconciliés, mais cette vérité lui échoit lorsqu'il synthétise le divinisé et le détermine seulement dans son caractère irréconciliable. Paradoxalement, l'art doit témoigner de l'irréconcilié et tendre cependant à la réconciliation ; cela n'est possible qu'à partir de son langage non discursif. C'est seulement dans ce processus que se concrétise son Nous (Adorno 2011 p.236, nous soulignons).

*Nicht Versöhnt* – et toute l'œuvre de Straub et Huillet – offre une réflexion critique autour de notre manière de lire l'histoire de façon souvent trop linéaire et homogène, cherchant à développer une conscience critique au sein du groupe de spectateurs, un espace d'expérience à partir duquel le politique peut renaître. Le couple de cinéastes fait rimer le macrocosme de l'histoire avec le microcosme des Fämel qui cherchent à repenser leur « Nous », à réfléchir à la manière d'être et d'agir de chaque générations de leur famille, au mouvement dans lequel ils sont pris qui ne cesse de se répéter sous différentes formes.

Se déroulant en une seule journée, mais nous propulsant constamment dans le passé, *Nicht Versöhnt* est, comme le mentionne Richard Roud, « bound to puzzle, to

infuriate » (1972, p. 52). La complexité de sa forme fait qu'un effort considérable est requis pour en tirer des éléments de réflexion. La vitesse de son montage n'offre que très peu d'indices pour identifier les changements d'époques d'un plan à l'autre. Nous sommes entraînés dans un déroulement rapide d'événements qui s'entrechoquent – à la manière des boules de billard sur la table de Robert – présentés de façon anachronique, de façon à reprendre le mouvement du temps qui passe, constatant le besoin de le saisir malgré la grande complexité du processus.

Les œuvres de Straub et Huillet requièrent l'implication du spectateur dans le processus d'interprétation, « the viewer is forced to work at the production of meaning. [...] In a sense, it is a process of co-creation between Straub and his audience, there is no trace of paternalistic condescension: he feeds us no easy answers » (Walsh 1981 p. 42). Il ne s'agit pas pour les cinéastes de produire des *pamphlets* anti-ceci ou pro-cela, mais plutôt d'engager le spectateur dans différentes réflexions politiques et esthétiques en ce qui a trait à la société et à son histoire. La structure de *Nicht Versöhnt* est un des meilleurs exemples de cette approche dans l'œuvre de nos cinéastes puisqu'elle incite le spectateur à tenter de reconstituer plusieurs récits fragmentés au sein d'un seul film, soulignant ainsi la complexité d'un monde que l'on cherche souvent à expliquer trop simplement, bien qu'il nous soit impossible de bien le saisir dans son entièreté. S'il ne s'agit ici que du récit de la remémoration d'une poignée de personnages fictionnels, celui-ci renvoie directement à des événements historiques concrets liés à la montée du nazisme (sans jamais le nommer) et à la persistance du climat de violence qui continue encore de régner dans la culture contemporaine à celle de la création du film.

\*\*\*\*\*

Richard Roud avance que le film est divisé en sept parties pratiquement égales de sept minutes, en excluant les génériques (1972 p. 59-60), mais s'il est facile de séparer clairement les quatre premières parties du film puisqu'elles suivent le récit d'un seul personnage, il est plus difficile de déterminer des points de coupe concrets entre les autres sections puisqu'elles incluent plusieurs personnages et de très courtes scènes qui ne riment pas nécessairement avec la « section » dans laquelle elles se trouveraient ; les scènes-événements se succèdent plus rapidement et en plus grand nombre dans les vingt dernières minutes. On peut voir dans le traitement filmique – où l'on explique les choses de plus en plus rapidement, et où les narrations sont de moins en moins *subjectives* (les narrations en voix *off* présentes au début du film disparaissent progressivement pour faire place à davantage de scènes en focalisation externe) – une forme d'accélération, de compression du temps tel que conceptualisé par Koselleck dans son article *Modernity and the Planes of Historicity* (2004 p. 9-25). Koselleck y compare les différentes expériences d'accélération du temps qu'entraînent les mouvements de renouveau religieux, comme la reformation de Luther, et la Révolution française en s'intéressant aux visions du futur qu'elles entraînent. En ce qui concerne la Révolution, Koselleck décrit une vision du futur

characterized by two main features: first, the increasing speed with which it approaches us, and second, its unknown quality. "Unknown" because this accelerated time, i.e., our history, abbreviated the space of experiences, robbed them of their constancy, and continually brought into play new, unknown factors, so that even the actuality or complexity of these unknown quantities could not be ascertained. [...] This self-accelerating temporality robs the present of the possibility of being experienced as the present, and

escapes into a future within which the currently unapprehendable present has to be captured by historical philosophy. In other words, in the eighteenth century, the acceleration of time that had previously belonged to eschatology became obligatory for worldly invention, before technology completely opened up a space of experience adequate to this acceleration (2004 p.22).

Pour le philosophe de l'histoire, chaque mouvement d'accélération révolutionnaire alterne d'abord entre accélération et « retardation » du temps, une forme de réaction contre cette accélération qui est aussi très bien représenté dans notre film par les éléments du récit de même que par le montage qui alterne constamment entre plans très courts et très longs.

This alternation of Revolution and Reaction, which supposedly heralds the attainment of an ultimate paradise, has to be understood as a futureless future, because the reproduction and necessarily inevitable supersession of the contradiction brings about an evil endlessness. (Koselleck 2004 p.23).

Lorsque le besoin de la révolution s'installe, une résistance contre celle-ci semble prendre place et le message du sous-titre de *Nicht Versöhnt*, la violence aide lorsque la violence règne, semble vouloir se poser comme la promotion d'une forme de violence contre ce réactionisme qui freine le projet humaniste, et une volonté de s'émanciper de la dictature du même. La représentation de l'histoire à travers les regards de différents membres d'une famille allemande par Straub & Huillet les amène à ramener la question de son expérience à l'échelle humaine, plutôt que de l'écrire à partir de l'histoire des aspirations de ses chefs d'Etat et autres figures emblématiques.

Comme le souligne Arlette Farge,

Le cinéma présente une histoire avec des personnages fabriqués de mille détails signifiants pour l'intrigue,

porteurs d'attitudes démultipliées qui ont toutes un sens pour le récit qui va s'accomplir sur l'écran, et qui ne sont pas - loin de là - pur décor. [...] Ces personnages inscrits dans le récit, et le récit lui-même, gèrent des situations d'incertitude où s'entrevoient de multiples possibles: l'art cinématographique ouvre par la composition de son image sur un champ démultiplié de directions possibles tout en maintenant un sens fort à la narration amenant vers son achèvement (1998 p. 115-116).

*Nicht Versöhnt* semble vouloir instiguer une volonté d'achèvement révolutionnaire concret en propulsant le spectateur dans une accélération vers un *aujourd'hui* fort impatient d'arriver à *demain*. À mesure que la réflexion historique s'approfondit dans le film, on parvient de plus en plus à réussir à voir des images claires du présent. Le passé prend toute la place au début alors que nous n'avons droit qu'à de très courts plans du présent qui servent à introduire les retours en arrière. Ce n'est qu'après avoir fait l'expérience du passé des Fähmel que Straub et Huillet nous laissent ensuite voir leur présent, comme pour montrer que la supposée « normalité » de l'époque contemporaine est encore habitée par toutes sortes de démons.

\*\*\*\*\*

Le film débute avec le récit de Robert Fähmel alors qu'Hitler prend le pouvoir et que la prolifération de milices citoyennes s'attaquant aux dissidents du régime qui prend les commandes de l'Allemagne. Dans un plan de trois secondes, Robert annonce le flashback à un jeune valet d'hôtel avant de frapper sa boule de billard. Il nous propulse alors en 1933 et nous raconte comment on tortura son ami Schrella, un garçon qui s'opposait au « sacrement du buffle », se disant agneau de dieu, et refusant les arguments de légitimation de la violence nazie. Le garçon explique à Robert les violences qu'il subit et l'informe de

l'existence de la police auxiliaire, montée par leur camarade de classe, Nettlinger, et leur maître de gymnastique, Vacano. Après que Schrella eût attaqué Vacano avec une petite bombe incendiaire – sans toutefois le blesser gravement –, Robert décide de se joindre aux supporters du sacrement de l'agneaux et de résister à cette police improvisée. En allant aux rencontres du groupe, il est repéré par Nettlinger qui l'arrête pour le torturer et décide ensuite de le libérer et de lui donner une heure pour lui permettre de se sauver. Robert quittera le pays. Le film évacue le récit de la négociation par ses parents du retour de Robert (le roman nous informe que leur statut social leur permet d'avoir une certaine influence sur les instances du pouvoir) et passe directement au moment où ce dernier explique au jeune valet sa fonction dans la guerre. Il raconte son travail de dynamiteur et à quel point toutes les destructions auxquelles il a contribué étaient vaines, pendant que Nettlinger arrive à l'hôtel et tente en vain d'entrer en contact avec lui (Robert a une liste très restreinte de gens autorisés à venir l'importuner : sa famille et Schrella).

On coupe ensuite vers une scène où Nettlinger vient de faire sortir Schrella de prison. On apprend qu'il avait été arrêté puisqu'il était encore sur la liste des recherchés par la police pour sa tentative de meurtre envers Vacano une vingtaine d'année plus tôt. Les deux hommes vont manger et Nettlinger, souhaitant faire bonne figure, raconte à Schrella comment il a fait moult efforts pour que la sœur de ce dernier ne se fasse pas arrêter en retirant constamment son nom de la liste des personnes recherchées alors que Vacano ne cessait de l'y remettre. Schrella lui répond alors que ses « bienfaits sont presque plus effrayants que [ses] méfaits », avant d'ajouter qu'« un homme vraiment distingué ne se soumet point à la tyrannie des garçons ». Nettlinger lui promet qu'il a changé, qu'il est devenu démocrate, mais que Vacano, lui, est toujours le même. Schrella ignore ses



tentatives de repentir et demande à Nettlinger des nouvelles de ses amis d'enfance et camarades de résistance. Nettlinger lui explique qu'il n'en a pas, mais que beaucoup de bombes sont tombées dans leur coin. Schrella se lève et quitte abruptement, lui faisant part de son dégoût envers lui et son conformisme, tout en précisant qu'il n'est toutefois pas intéressé à se venger.

Dans un autre très court plan, on voit ensuite le Heinrich de 80 ans introduire sa propre remémoration en se demandant : « combien de petits-déjeuners au café Kroner ? Dix mille, vingt mille ? », avant de passer à un plan du Heinrich d'avant la Première Guerre mondiale qui s'y installait pour dessiner son abbaye. Il y passait tous ses matins, en commandant la même chose pendant des années – ayant la même constance que son fils Robert qui allait prendre congé de son travail à tous les jours à neuf heures trente pour aller jouer au billard (d'où le titre original du roman). Il raconte la façon dont il est devenu un architecte de lieux de culte reconnu grâce à l'abbaye de Saint-Antoine, mais qu'à l'arrivée de la Première Guerre mondiale, il a dû se consacrer à la construction de casernes, hôpitaux et fortifications pour servir les besoins de son pays. Son talent allait lui permettre d'accéder à une classe sociale supérieure, lui valoir le respect des généraux et l'occasion de participer à des soirées mondaines à leurs côtés. Sa femme, Johanna, gravement affectée par la perte de son bébé et la mort de ses deux frères à la guerre, se révoltera durant ces soirées en insultant vertement le Kaiser, le traitant d'imbécile. Bien qu'il était totalement d'accord avec elle, Heinrich n'aura jamais eu le courage de la soutenir en public, ni même dans le nid familial où, désespéré par la façon dont l'éducation nationale aliène son fils en le convertissant à ce nationalisme *militarisant*, il se refuse encore d'intervenir. Ce fils mourra

d'ailleurs pendant la Première Guerre. Ils auront par la suite deux autres enfants, Robert puis Otto.

De retour dans le présent, on voit Robert visiter sa mère qui n'a toujours pas toute sa tête. Elle raconte le passé au présent, mais elle se dit consciente de l'irrationalité de son geste. Elle lui rappelle l'histoire d'Otto (qu'on ne verra jamais dans le film) qui avait rejoint les rangs des nazis, fréquenté Nettlinger et Vacano, et qui est mort au combat. Johanna raconte à Robert comment elle a demandé l'armistice pour qu'il revienne au pays et comment elle n'était pas d'accord avec son choix d'étudier la statique pendant son exil. Elle lui implore d'aller se réconcilier avec Otto qui est pourtant mort depuis longtemps. Robert fait fi d'obéir à sa mère et sort un moment pour fumer une cigarette, puis retourne dans l'appartement. Johanna comprend qu'ils ne se sont pas parlés et lui dit qu'il faut continuer encore et encore d'essayer de le contacter. Elle dit qu'elle croit savoir comment le « délivrer », levant le bras et laissant présager la tentative de meurtre qu'elle commettra plus tard. Elle revient sur l'attentat raté contre Vacano et confie à Robert qu'elle va s'en occuper elle-même, critiquant la façon dont le groupe d'*agneaux* dont il faisait partie avait procédé. Selon elle, les pétards ne suffisent pas, elle répète qu'il aurait fallu de la poudre et du plomb. Johanna annonce à son fils qu'elle va prendre les choses en mains.

On nous transporte ensuite un peu plus tard dans la journée où Heinrich et Robert se rejoignent à une gare de train pour aller voir la nouvelle abbaye de Saint-Antoine. Heinrich raconte à son fils qu'il riait lorsque Robert et ses amis complotaient contre le groupe de Vacano, mais que le rire a fini par lui rester en travers de la gorge lorsque le jeune qui transmettait les messages de Robert pendant l'exil de ce dernier fût assassiné. C'est à

ce moment seulement qu'il a compris le sérieux de la situation et a vu comme des incidents de bien moindre importance les destructions des églises qu'il avait dessinées. Il aurait sacrifié tous les lieux de culte du monde pour revoir le sourire du garçon, ou celui d'Edith, la femme de son fils, elle aussi décédée.

S'ensuit une courte scène avec le petit-fils, Joseph, et sa nouvelle copine, où celui-ci lui raconte des anecdotes de sa jeunesse avec son grand père pendant la guerre. On apprend qu'il a perdu le goût pour l'architecture. Une autre séquence très courte montre Schrella rentrer dans le quartier où il a grandi à la recherche de membres de sa famille. En arrivant, il achète un produit au kiosque d'une femme qu'il feint de ne pas reconnaître. Devant la porte de sa maison d'enfance, il demande à une jeune fille si les Schrella habitent toujours là et elle lui répond qu'il n'y a jamais eu une famille de ce nom à cette adresse. On passe sans transition à Robert et Heinrich qui sortent de l'église avec le prêtre qui leur dit que son discours d'inauguration se concentrera sur la réconciliation plutôt que sur l'accusation des responsables de la destruction de l'ancienne église. On voit ensuite Schrella qui dit avoir pêché et exprime des remord pour avoir refusé de reconnaître la femme du kiosque qui se trouvait à être la mère de l'un de ses amis.

Par la suite, Johanna sort de sa résidence (elle est toujours internée, mais a droit de sortie à son bon plaisir), et va chercher un pistolet dans la cabane du jardinier avant de rentrer chez elle pour réserver une chambre d'hôtel avec un balcon donnant sur la rue de la parade militaire. Une scène brève montre – à ce seul instant du film –, les trois politiciens qui occupent la chambre adjacente à celle que Johanna vient de louer. Ils discutent de stratégie politique en faisant divers calculs, se demandant quels groupes d'individus ils pourraient

tenter de rallier à leur parti sans s'aliéner trop de leurs membres actuels. On comprend alors que leur objectif n'est que l'atteinte du pouvoir et non la promotion de leurs convictions politiques.

Après, on voit Robert et Schrella qui se retrouvent à l'hôtel et se remémorent tous les gens qu'ils ont côtoyés à l'époque, Robert raconte à son ami ce qui est advenu d'eux et lui apprend qu'il compte adopter le garçon de l'hôtel, nouvelle qui saura sûrement plaire à son père puisque le garçon a le sourire d'Edith. Puis, on passe à un plan de Johanna sur le balcon de sa chambre d'hôtel, qui est rejointe par Heinrich qui lui demande ce qu'elle compte faire avec son pistolet. Elle veut « tirer sur le gros, là, en bas, sur son cheval blanc » dans la parade militaire. Heinrich lui répond que « tant qu'à faire », il tirerait volontiers sur Nettlinger, mais porte son attention vers le politicien sur le balcon d'à côté, le décrivant comme « l'assassin de [son] petit fils » et c'est sur ce dernier que son choix s'arrête.

On coupe ensuite sur un plan dans des ruines souterraines que Joseph visite avec sa copine et sa sœur. On apprend qu'elles ont été découvertes grâce au « zèle » de Robert qui a provoqué l'effondrement d'une voûte en faisant sauter un poste de garde. Joseph fait l'éloge de la dynamite et rappelle à sa sœur à quel point leur père était heureux lorsqu'il pouvait faire sauter des choses. Ils retournent ensuite en ville pour apprendre que la fête a été annulée. La famille se retrouve réunie dans une petite pièce où Heinrich coupe son gâteau et dit : « Je ne peux pas être triste, les enfants. Elle va revenir et rester chez nous. Il n'a pas été mortellement blessé, et j'espère que la grande stupeur ne disparaîtra pas de sa figure ». En un mouvement panoramique on voit la nouvelle famille réunie, puis la caméra se tourne vers une fenêtre ensoleillée.

Le film se termine lorsque la lumière du soleil se fond à un écran blanc, accompagné par l'*Ouverture* du premier mouvement de la deuxième suite orchestrale (BWV 1067) de Jean Sébastien Bach. Un type d'ouverture inspirée des suites françaises qu'on jouait dans les salons bourgeois de ce pays, mais celle-ci possède une fougue que les suites qui ont fait le genre ne possèdent pas. Les trémolos des instruments inspirent des lamentations qui, dans le contexte du film, semblent porter le poids d'une mémoire refoulée qui resurgit tranquillement et douloureusement. « Écrite dans la tonalité de la mélancolie de *si mineur* » (Cantagrel 2018 p.395), la suite reflète l'immense sentiment d'amertume des Fährmel qui font face à leur incapacité d'engendrer une action concrète qui provoquerait un changement et propulse l'Allemagne dans une autre ère que celle où règne la violence militaire.

Ce non-accomplissement des personnages, inspiré de celui du peuple allemand, nous amène à nous poser la question de la place de l'œuvre d'art dans la société : à quoi sert le film, peut-il être politique et si oui, comment ? Lorsqu'interrogé sur l'impact que peut avoir le cinéma dans la société, Straub répond sans hésiter qu'il peut être fort significatif :

The cinema can change things the way anything else can, the way a political pamphlet can, only more so. It's not a question of turning the cinema into a myth – it's just that the cinema is nearest to, is most closely tied to, life, and so to politics, nothing more (dans Hartog [1970]).

Si, dans sa faculté à représenter le réel, le cinéma permet au cinéaste d'être davantage près du réel et du politique, il faut toutefois qu'il se présente comme une simple médiation du réel plutôt que sous la forme d'un mode ou d'un style d'expression du réel.

La position de Straub concernant les conditions d'un cinéma politique se rapproche beaucoup des formes d'un cinéma qu'Adorno préconisait dans *Minima Moralia*. Le philosophe y explique souhaiter voir au cinéma se développer une forme de naturalisme radical où on ne ferait que laisser tourner une caméra devant le réel et dont le produit « finirait par dissoudre toute cohérence superficielle du sens et tomberait dans l'extrême opposé du réalisme qui nous est familier » (Adorno 2003 p.191-192). Si on trouve dans *Nicht Versöhnt* un travail de mise en scène ainsi qu'un travail de cadrage et de montage, on peut dire que les Straub-Huillet s'approchent de ce naturalisme radical lorsqu'ils tentent de faire pénétrer quelques pointes de réel, une « effraction de la vie » dans leur film<sup>5</sup>, et ils adopteront d'ailleurs des propositions esthétiques beaucoup plus radicales, en phase avec les idées d'Adorno, dans leurs œuvres subséquentes.

Dans cette section de *Minima moralia* (§93), Adorno laissait déjà présager les bases de ce qu'il décrit dans *Théorie esthétique* – que nous citons plus haut – comme le paradoxe d'un art qui doit « témoigner de l'irréconcilié et tendre cependant à la réconciliation » (Adorno [1970] 2011 p. 236). Il notait, en 1953, à propos de l'intention de l'artiste et de l'intelligibilité et/ou la non-intelligibilité de son œuvre, que

l'intention véritable ne seraient possible qu'à travers le renoncement à toute intentionnalité. Le fait que celle-ci et le réalisme soient incompatibles, que la synthèse

---

<sup>5</sup> Comme l'explique Straub : « une [des] beautés [de la scène de la gare] vient de ce que, lorsque le vieux parle du jeune messager « je ne l'ai jamais vu, n'ai jamais su son nom », un souffle passe à ce moment dans les cheveux de Robert et fait remuer une de ses mèches. De même, le vent dans les cheveux de Marianne, sur le chemin, avec Joseph. De même, lorsque la vieille sort pour aller prendre le revolver, on reste sur le miroir dans lequel elle est passée, on l'entend, off, ouvrir la porte, et il y a — comme une effraction de la vie — un souffle d'air et de bruits » (Delahaye 1966 p. 56).

est devenue un mensonge, est implicite dans le concept d'intelligibilité. Celui-ci est ambigu (2003 p. 192).

Si le résultat du film se voulait *réellement intelligible*, il faudrait qu'il renonce à toute forme concrète de sens et qu'il assume le caractère *irréconciliable* de son travail de médiation en participant à la quête d'une forme à travers laquelle pourrait s'exprimer *objectivement* – c'est-à-dire à travers une dialectique où s'articulent l'objet-film et l'objet filmé plutôt qu'à travers la voix militante des artistes –, une forme de manifestation du politique.

Si l'art, au nom d'une vérité sociale théoriquement supérieure, veut plus que l'expérience qui lui est accessible et qu'il doit structurer, il devient moins qu'elle, et la vérité objective qu'il se donne pour critère se pervertit en fiction. Il replâtre le fossé entre le sujet et l'objet. Le réalisme qui, à tort, se fait passer pour tel, est à tel point une fausse réconciliation de ces deux termes que les utopies les plus fantaisistes d'un art futur ne pourraient en concevoir aucun qui serait à nouveau réaliste sans tomber dans la non-liberté (Adorno 2011 p.358).

Dans le même ordre d'idée, Straub et Huillet ne cherchent pas à tomber dans l'étude psychologique de leurs personnages, mais explorent le paradoxe voulant que leur film, pour évoquer le politique, doit d'une certaine façon éviter de chercher à provoquer son apparition.

On décèlera tout de même une forme d'intention chez les cinéastes : celle de vouloir explicitement témoigner de cette forme de non-réconciliation à travers le montage complexe et rapide, et la présence des divers anachronismes dans le film. Le surgissement de ces nombreux conflits d'interprétation demande une forme de résistance de la part du spectateur à qui on demandera de persévérer dans son travail de lecture, qui ne consistera

pas à trouver du sens, mais à comprendre les véritables enjeux du conflit. Plutôt que de chercher à corriger ce qui compromet l'harmonie, la consonance de la société, on visera plutôt à interpréter ces *dissonances* de sorte à les inclure d'abord dans le système, puis dans *l'équation* du monde.

Au sein du récit filmique classique, l'emphase mise sur la psychologie des personnages, devient trop souvent un diagnostic des soi-disant *maux* faisant de ceux qui en seraient atteints, des individus ayant besoin de (ré)adaptation pour être en conformité avec les structures de la société actuelle. Dans le même esprit, Miguel Benasayag et Angélique del Rey critiquent, dans leur livre *Éloge du conflit*, le caractère répressif de la discipline de la psychologie où

tout se passe comme si, dans cette multitude de pratiques et théories d'aide, l'objectif principal et accepté par tous était de discipliner la multiplicité contradictoire derrière un cocher sérieux, sachant où se trouve le bien de la personne (2012 p. 43).

Pour eux, le psychologue cherche à « rendre conforme », c'est-à-dire à « endormir ou [à] canaliser ce qui, du conflit, du désir ou de la vie, déborde chez la personne » (*ibidem*). L'internement de Johanna dans notre film marque le moment où l'on délégitimise sa façon de penser en la taxant de folle et en l'écartant de la société. On cherche ainsi à obtenir une société parfaitement lisse et harmonieuse dans laquelle seulement ceux qui se poseront du côté de l'idéologie majoritaire auront le droit de vivre « librement ».

Dans ce que Straub décrit comme la volonté terroriste qui émanait du désir de faire son film, on pourra déceler ce que Walter Benjamin définit comme un caractère destructeur :



Aux yeux du caractère destructeur, rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse (2000(II) p.332)

Il s'agit ici de voir le montage comme un processus d'appréciation des signes du réel plutôt que l'expression d'un sens immuable où l'activité d'interprétation, qu'il s'agisse d'un exercice de visionnement ou d'écoute, ne constitue pas une fin, mais un moyen, pour reprendre le terme d'Agamben. La fabrication du film pour le philosophe italien se doit d'être un « geste », c'est-à-dire une pratique qui « consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte » (Agamben 1991 p.35).

Le *terrorisme straubien* consistera à déployer de nouveaux horizons d'attentes en traçant de nouveaux chemins, permettant une forme de communion entre l'espace politique de l'homme et sa position (son être-dans-un-milieu ou son *Einstellung*). Cette volonté terroriste d'émancipation rappellera cette idée qu'Agamben emprunte à Gilles Deleuze voulant que « tout acte de création est toujours un acte de résistance » (Agamben 1998(I) p.74) et que cette résistance consiste à « avoir la force de dé-crée ce qui existe, dé-crée le réel, être plus fort que le fait qui est là » (ibidem).

De ce point de vue, les différentes représentations de la violence dans *Nicht Versöhnt* sont éloquentes puisqu'elles cherchent à s'éloigner des représentations

superficiellement cohérentes de celle-ci. On ne verra jamais la torture que subit Schrella – outre les balles qu'on lui lance dessus lors du cours de gym –, Straub et Huillet ne montreront pas plus les marques qu'elles auront laissées sur son corps. Robert, lui, les aura vues, mais nous ne rejoindrons les deux garçons qu'au moment où l'agneau sera en train de remettre sa chemise, expliquant qu'on l'a embarqué lors d'une rafle du groupe de Vacano qui s'attaquait à tous ceux qui faisaient la quête dans la rue. C'est plutôt la violence administrative, celle de la constitution de la police auxiliaire qui compte et non pas les marques qu'aura laissées le fouet sur le dos de Schrella.

Le refus des cinéastes de s'attarder à la violence physique est encore plus éloquent dans la scène où Robert se fait arrêter, qui est décrite en voix *off* par Robert alors qu'il n'y a que du noir à l'écran. On y voit ensuite dans un plan de seulement cinq secondes le dos dénudé de Robert, attaché au mur, et un mouvement de caméra vers le fouet et la main qui l'agrippe. On sent très bien l'empressement dans le montage de couper immédiatement vers une autre scène.

Les deux seules scènes montrant des « violences physiques » dans le film constituent le moment où Nettlinger s'acharne à briser un bâton et le geste de Johanna tendant son fusil vers le balcon des politiciens, mais on est encore loin des effusions de sang. Autrement, ce qui *terrorise* le spectateur n'est pas tant dans les images que dans la façon dont elles s'enchaînent. Le propos du film s'acharne à passer par la parole plutôt que par les « images choc » pour exprimer la non-réconciliation.

Le « Kommst du, kommst du nicht ? » de Schrella invitant Robert à rejoindre le groupe des agneaux au *Café Zons* est un bon exemple. Le plan est introduit progressivement

en fondu enchaîné alors qu'on voit Schrella en gros plan demander à Robert de réaffirmer son engagement. Les cinéastes laisseront rouler la caméra un bon moment pour laisser à Schrella le temps d'attendre la réponse avant de faire une coupure franche et passer à la scène où on voit Robert dans ledit café, expliquant en voix *off* qu'il s'est engagé chez les agneaux. Les cinéastes laissent un espace bien plus grand à la parole et à l'engagement qu'aux gestes de violence physique. Ce faisant, ils revendiquent le droit de rêver à un monde meilleur en refusant les conventions – ici, celles des apôtres du sacrement du buffle.

C'est en laissant un espace à combler pour les voix radicales et minoritaires que l'œuvre de Straub et Huillet est éminemment politique. Leur cinéma s'impose comme

le contre-pied de tout un cinéma contemporain qui, dans l'évocation du monde social et tout particulièrement paysan, confond vérité et naturalisme, lyrisme et emphase. "Prends l'éloquence et tords-lui le cou !" semble à chaque plan se dire Straub, qui atteint ainsi par cet art de la retenue où il est passé maître, à une qualité d'émotion dont il est peu d'exemples à l'écran. Chacun de ses films le rappelle avec instance : ces options esthétiques, ces problèmes de forme, engagent des positions éthiques et politiques, des options idéologiques dont elles sont inséparables (Bontemps 2016 p.85-86).

Cette caractérisation du cinéma des Straub-Huillet par Jacques Bontemps nous rappelle l'importance capitale pour Straub & Huillet d'être conséquent avec leur posture critique et politique dans leur démarche esthétique puisque l'intrication de ses deux domaines est sans doute la meilleure façon de « résister » de la manière dont l'entendait Fortini. L'embourgeoisement de leur famille s'est avéré fort aliénant pour les Fählmel qui doivent passer à travers ce processus de remémoration et tenter de réaliser ce qui a pu se passer pour qu'ils en arrivent à être démunis de tous leurs moyens d'action politique.

\*\*\*\*\*

Le récit de la destruction et de la reconstruction du « Nous » familial, permettra la construction d'un sens nouveau, dégagée des impératifs d'un langage qui se voudrait « consonnant » pour une plus grande frange de la population. Le cinéphile qui se trouve terrorisé devant un tel film se voit contraint de voir le monde à travers ce *non-langage*, qu'est celui des Straub, qui lui confère une sorte de position privilégiée pour penser les conflits de la société. Il en vient à appartenir à une nouvelle famille, une communauté disloquée qui s'assume comme telle et se forme autour de l'appréhension du caractère éminemment politique du monde que l'on ne cesse de renier.

## Culture de la violence / violence de la culture

Dans *Le grand dégoût culturel*, Alain Brossat dénonce un climat politique qui s'impose sur un « fondement du déni de la division » (2008 p.46), basé sur les utopies post-confliktuelles d'une société ralliée derrière une conception particulière de la citoyenneté. Celle-ci se construit à travers une culture qui se voudrait démocratique, mais qui, au final, ne peut se permettre de dépasser les bornes des *intérêts citoyens*, accompagnés du « dessein réaliste d'une existence stable et garantie, qui suppose l'institution de formes de vie dépolitisés » (2008 p.47). On instaure donc dans nos régimes modernes une forme de conflictualisation qui est encouragée par le système démocratique et l'héritage des Lumières, mais qui reste confinée dans l'*arène culturelle*. Selon Brossat, cette « démocratie culturelle » supporte le travail de dissolution de la politique vive, car elle laisse planer le spectre de la violence et des guerres civiles.

Le lien intime qui s'établit entre culture et politique se discerne ici : là où, d'emblée, les appareils de la politique moderne sont des machineries destinées à organiser le passage d'un régime d'activation de la division à un régime du déni de celle-ci. De ce point de vue, la « démocratie culturelle » est comprise dans les prémisses de la démocratie parlementaire et du régime de représentation, en tant que celui-ci est, dans son principe même, un régime de la politique *affaiblie*, sinon d'emblée anesthésiée (2008 p.48-49).

Comme on le constate dans *Nicht Versöhnt*, la « démocratie culturelle » en tant que telle n'est jamais mise en danger par des actions directes du gouvernement, mais la violence s'instaure par la peur, le conformisme et les actions concrètes des brigades citoyennes qui prennent les grands moyens au nom d'une identité nationale. C'est ce que

Schrella définira comme étant la « tyrannie des garçons » à laquelle se soumet Nettlinger. Et puis, si ce dernier a réellement changé en acte, en parole, il agira toujours de façon aussi puérile, cherchant sans cesse à se plier à l'idéologie majoritaire, se disant maintenant « démocrate ». Ceux qui font de la politique n'agissent plus au sein d'un « milieu de concentration et de maximalisation de ces antagonismes, mais bien plutôt celui où sont établis des *dispositifs d'arrêts* (...) de façon telle que la guerre civile en vienne à s'estomper, voire disparaître de l'horizon historique » (Brossat 2008 p.52).

En bons fascistes, Nettlinger et Vacano n'agissent pas comme agitateurs, mais comme régulateurs, comme ceux qui se permettent d'utiliser la violence pour préserver l'ordre au nom d'un supposé folklore. Comme le note Enzo Traverso d'après Norberto Bobbio :

la cohérence idéologique du fascisme n'était qu'apparente et tenait à la fusion de cette posture négative avec d'autres valeurs héritées d'une tradition autoritaire et conservatrice qui, elle, n'avait rien de moderne, et encore moins de révolutionnaire : ordre, hiérarchie, obéissance (2011 p.96).

Straub et Huillet se penchent sur ce que l'on définira comme une culture de la violence, engendrée et soutenue par les classes dirigeantes. Les cinéastes examinent les racines fascisantes d'un problème politique ayant fait naître la montée du Nazisme plutôt que le mouvement fasciste en tant que tel. De la Première Guerre mondiale qui faisait rage à l'époque du Kaiser jusqu'aux violences bureaucratiques qui sévissent encore dans les années 1960, cette violence des politiques porte un mal bien plus grand dont le nazisme n'était que l'un des multiples effets. Ce mal représente la puissance d'assimilation des citoyens en vue de la création d'une pensée unique par l'entremise de la propagation d'une

idéologie nationaliste, à des fins utilitaristes de préservation de la paix et de refoulement du conflit. On cherche à créer une forme de logique d'affrontement et d'exclusion des dissidents en créant des catégories ultra-simplistes et polarisantes, tout en générant une idée de bonheur ou d'idéal, avec le même type de discours confortant et rassembleurs que l'on enseignait déjà au premier fils d'Heinrich à l'époque de la Première Guerre.

La remémoration d'Heinrich concernant cette époque, c'est celle d'une très grande défaite personnelle, celle d'un immense sentiment d'enfermement et d'une incapacité à agir, marqué dans le montage par un jeu de portes et de fenêtres qui s'ouvrent mais surtout se referment. Le récit hautement épuré de la rencontre avec Johanna est montré par un plan de deux secondes dans lequel Heinrich ouvre sa fenêtre, puis par un autre plan de sept secondes montrant Johanna, la tête à l'extérieur, se repliant à la vue d'Heinrich. Même sentiment de repli et d'enfermement tout de suite après lorsque Heinrich est chez les parents de Johanna. Le plan débute sur une porte fermée qui s'ouvre pour que le père s'y faufille avant de la refermer rapidement. Heinrich lui demande immédiatement la main de sa fille et il ressort aussitôt en prenant soin de tirer la porte derrière lui pour envoyer sa fille, qui semble se sentir hautement opprimée par le marché conclut, dans la pièce. Elle aussi se faufille puis referme la porte dans son dos, comme par obligation, en reculant pour garder la plus grande distance possible entre elle et Heinrich.

Malgré son mariage qui ne semble pas générer de grands moments de joie, et le malaise qu'il éprouve à voir son fils jouer au soldat, Heinrich continue tout de même de travailler pour l'armée et réussit à fermer les yeux le soir lorsqu'il revient de travailler. Il semble mener un train de vie fort confortable, mais tout vient à perdre son équilibre lorsque

Johanna commence à critiquer le Kaiser. Bien qu'il fût d'accord avec elle, il refusera de s'assumer et supportera trop longtemps le poème nationaliste lu par son fils avant de venir lui arracher des mains pour le déchirer.

La famille Fähmel risquerait sans doute gros à se révolter. Heinrich ne fera qu'accepter le diagnostic psychologique de Johanna lorsqu'elle traitera le Kaiser d'imbécile. Il sera aussi facile pour Heinrich de faire revenir Robert en Allemagne après qu'il eût fait partie d'un mouvement de résistance anti-nazi à la condition qu'il se conforme aux exigences du parti en mettant à profit ses connaissances en statique pendant la guerre. Le film nous présente une vision de ce que Del Rey & Benasayag décrivent comme la recherche du bonheur de l'homme moderne. Pour ce dernier, les notions de bonheur et de conformisme sont deux notions co-dépendantes l'une de l'autre et instaurent un malaise permanent du même type que celui qui habite les personnages de *Nicht Versöhnt*. Comme l'expliquent les auteurs,

la société démocratique moderne, qui se veut tellement réaliste qu'elle ne propose aux hommes et aux femmes qui acceptent le formatage "que du bonheur", provoque en permanence une souffrance née de cette irréductible distance nous séparant de la norme (...) le principe objectif selon lequel la société est *tout le monde* : l'homme est toute sa multiplicité, loin de toute exigence du "devoir être" nous obligeant à renier notre réalité au nom de la discipline » (Del Rey & Benasayag 2012 p.32)

De nos sociétés disciplinaires naît, selon eux, la logique de la table rase, une forme de guerre qui ne vise pas à mettre fin aux différents conflits, mais plutôt à maintenir une logique d'affrontement née d'une « politique de domination, celle qui se fonde sur l'écrasement du conflit » (Del Rey & Benasayag 2012 p. 61).



En donnant l'exemple des systèmes d'éducatons qui mettaient une emphase disproportionnée sur la promotion du nationalisme et de l'armée allemande dès le début du vingtième siècle, et en créant un lien entre cette culture militariste et les parades de réarmement des années 1950 et 1960, Böll cherchait à montrer que la montée du national-socialisme et la violence qu'elle avait provoquée n'étaient pas un événement isolé et que la culture de la violence était toujours présente au moment où il écrivait son livre. Pour lui, il était primordial que le peuple allemand s'adonne à un exercice de prise de conscience et cherche à comprendre ce qui était en cause dans l'histoire allemande afin de créer une réelle rupture avec le passé. Pour ce faire, il fallait confronter son histoire. Böll a passé une partie importante de sa carrière de romancier et d'essayiste à critiquer le fait que la population et les politiques refusaient de le faire.

Dans *Billard um halb zehn* de même que dans *Nicht Versöhnt*, cette culture de répression du conflit et de malaise face au passé est montrée dans tous les pans de l'histoire que les artistes dépeignent. Elle est représentée d'abord par l'internement de Johanna qu'on taxe de folle. Celle-ci est réellement déséquilibrée et en décalage avec la société, mais sa maladie mentale constitue une sorte de bouclier face aux mesures d'assimilation impérialistes. On verra à travers son regard la violence dans la propagande qu'on impose à son premier fils à l'école pendant la Première Guerre mondiale, puis à ses autres fils à l'aube de la Deuxième Guerre, alors qu'un professeur de gymnastique (Vacano) peut faire régner un climat de terreur en torturant Schrella et Robert avec l'aide de l'un de leurs camarades de classe.

Et, dans les années cinquante, lorsque l'on s'attarde à vouloir remilitariser l'Allemagne, on ne voit aucun intérêt réellement politique dans la stratégie de séduction des électeurs et de préservation du pouvoir des politiciens qui occupent la chambre voisine de celle louée par Johanna. Rien ne nous amène à croire qu'ils ont un quelconque désir de supporter les politiques qu'ils présentent, si ce n'est que celles-ci permettent de préserver le statu quo. Les ambitions nationalistes dont ces politiciens semblent vouloir faire la promotion mettent en œuvres diverses mesures ayants pour but de refouler les formes de conflits sociaux et témoignent de la survivance d'un mal, qui, à cette époque, prendra la forme du néo-capitalisme qui constitue ce qu'Herbert Marcuse appellera une « société close » qui « met au pas » sa population (1968 p. 7).

Böll, de même que Straub et Huillet, semblent abonder dans le sens du philosophe qui critique ce qu'il décrit comme « la conscience heureuse – qui croit que le réel est rationnel et que le système satisfait les besoins – [qui] donne la mesure de ce qu'est le nouveau conformisme. [...] Nouveau parce qu'il est rationnel à un degré sans précédent » (Marcuse 1968 p. 119). Cette « rationalité » incite à voir l'histoire comme quelque chose qui serait en constante progression, alors qu'elle ne finit par provoquer que la constante répétition – sous une forme certes différente, mais tout aussi aliénante et violente – de l'histoire. Du moment où l'on exclut la possibilité d'une répétition des horreurs de la Première et de la Deuxième Guerre mondiale sur le territoire allemand dénazifié, on oublie du même fait que les armées serviront toujours principalement les ambitions de la loi guerrière – ou, à tout le moins, à entretenir la logique d'affrontement en laissant planer une menace – et que si la guerre n'a pas lieu ici elle aura lieu ailleurs.

Les personnages de *Nicht Versöhnt* eux, sont tout de même un peu plus lucides. Ils font l'expérience de ce qu'on pourrait qualifier d'une mauvaise conscience malheureuse face au mouvement de ce nouveau conformisme auquel ils répugnent à s'opposer. C'est par une sorte de réflexe de survie que Heinrich refusera de reprendre le discours de sa femme, et que Robert reviendra en Allemagne et rejoindra l'armée pour se rapprocher de sa famille alors que leur premier enfant naîtra.

\*\*\*\*\*

Alors que la société cherche à tourner le dos à son passé et veut passer à autre chose, le gouvernement cherche de nouveau à rallier l'opinion publique derrière l'idée d'une armée qui saura montrer au monde la grandeur du peuple allemand et l'aidera à prospérer. Comme l'affirme Marcuse :

La guerre atomique n'est pas encore là ; et c'est la prospérité qui règne dans les métropoles ; il n'y a plus de camps d'extermination nazis. La torture est devenue une affaire banale, mais dans la guerre coloniale, en marge du monde civilisé. Là pourtant on la pratique avec bonne conscience : la guerre c'est la guerre. La guerre est en marge, elle aussi – elle ne ravage que les pays « sous-développés ». Et la conscience heureuse masque le rapport que ces deux faits peuvent avoir – la guerre et la prospérité (Marcuse 1968 p. 119).

C'est à partir de cette idée d'un « nouveau conformisme » rationalisant et de l'absence d'une rupture historique concrète avec la violence nazie que Böll aura construit

la plupart de ses récits et essais sur l'aliénation du peuple allemand<sup>6</sup>, mais l'œuvre la plus éloquente à ce sujet reste *Billard um halb zehn* et l'adaptation de Straub et Huillet l'est sans doute encore plus de par sa forme.

Les Straub-Huillet étaient contre l'idée de faire un cinéma trop innocent, trop romancé et même trop cinématographique. Le roman de Böll semble parfois utiliser un langage quasiment plus « cinématographique classique » que celui des cinéastes. Comme le note Richard Roud, Böll tient le lecteur par la main, le préparant à tous les changements d'époques : « each return to the past, each leap back to the present was explained » (1972 p. 44). Il donne l'exemple de la première remémoration du roman qui va comme suit : « Suddenly mist came into his eyes. A trapdoor slammed shut. The old man was drifting back in time, sinking back into the first, the third, the sixth decade of his life » (Böll dans Roud 1972 p. 45). Ce brouillard nous rappelle les codes du cinéma *classique* qui signale un flashback par un gros plan et un fondu enchaîné. Le film de Straub et Huillet, pour sa part, « presents us with certain objectively stated bits of reality, and asks us to be patient until we can fill in for ourselves the gaps between the shots » (Roud 1972 p. 46-7). *Nicht Versöhnt* nous propulse dans le film de la mémoire de l'un de ses personnages sans prendre le temps de valider notre ticket avant la projection. L'époque à laquelle nous nous retrouvons est souvent difficile à déterminer de même que l'identité des protagonistes, mais

---

<sup>6</sup> Notamment dans le roman *Fin de mission* de Böll où le militaire est forcé de brûler de l'essence d'un Jeep militaire pour la préservation des budgets de l'armée et qui, devant l'absurdité de la chose, décide de brûler le véhicule avec l'aide de son père, s'en suit un procès où les témoignages des accusés suscitent l'étonnement du juge par l'absence de *justifications politiques* dans leur geste. Encore ici l'une des femmes du roman est considérée folle puisqu'elle admire la beauté de leur geste, elle qui est prête à rembourser le véhicule et même à leurs en acheter d'autres pour qu'ils puissent les brûler aussi.

on cherche moins à rationaliser la présence d'un personnage ou d'un autre dans la grande histoire qu'à démontrer son caractère lacunaire et hétérogène. On résiste face à toute tentative de « rationalisation » de l'histoire.

À travers la forme radicale et la violence du montage du film, on peut déceler une forme d'opposition à la tyrannie de la raison qui, selon Adorno et Horkheimer, dans *Dialektik der Aufklärung*, se substitue aux mythologies anciennes qui avaient pour dessein de contrer la peur de l'inconnu. La science instaure, avec son positivisme, une propension à l'auto-aliénation. Comme le résume Lambert Zuidervaart dans une entrée encyclopédique sur le livre des deux philosophes :

How can the progress of modern science and medicine and industry promise to liberate people from ignorance, disease, and brutal, mind-numbing work, yet help create a world where people willingly swallow fascist ideology, knowingly practice deliberate genocide, and energetically develop lethal weapons of mass destruction? Reason, they answer, has become irrational (Zuidervaart 2015 [En ligne]).

La raison se trouve trahie par son besoin de saisir l'insaisissable. La critique de Koselleck dans *Kritik und Krise* offrira une position similaire en ce que la thèse de l'historien consiste à faire une généalogie de la pratique de la critique héritée des Lumières, de la doctrine absolutiste de la raison d'État jusqu'à l'établissement de système de censure morale de la bourgeoisie. Comme il l'explique dans la préface à l'édition anglaise de son livre, « Enlightenment succumbed to a Utopian image which, while deceptively propelling it, helped to produce contradictions which could not be resolved in practice and prepared the way for the Terror and for dictatorship » (Koselleck 1988 p. 2). La nécessité pour les Lumières de bâtir une politique sans politique aura certainement porté atteinte à la liberté

du peuple en le disciplinant de sorte qu'il s'accoutume à une nouvelle forme de raison d'État qui, par mesure de prévention de toutes formes de conflit, demandait que l'on s'y conforme.

In an unfree society whose culture pursues so-called progress no matter what the cost, that which is "other," whether human or nonhuman, gets shoved aside, exploited, or destroyed. The means of destruction may be more sophisticated in the modern West, and the exploitation may be less direct than outright slavery, but blind, fear-driven domination continues, with ever greater global consequences. The all-consuming engine driving this process is an ever-expanding capitalist economy, fed by scientific research and the latest technologies (Zuidervaart 2015 [En ligne])

Cette peur aura su imposer un système d'appréhension réconfortante du monde chez ses habitants qui sont prêt à tout pour la refouler. Les tenants de la religion du progrès historique pouvaient donc espérer un futur particulier à partir d'une étude raisonnée d'un passé qui n'est pourtant pas rationnel.

Brossat parlera, d'après Nietzsche et Benjamin, d'une « indistinction entre culture et barbarie » (Brossat 2008 p. 149). Il fera référence au texte *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement* de Nietzsche, qui critique la culture comme quelque chose qui vise à « créer des hommes aussi "courants" que possible » (Nietzsche dans Brossat 2008 p.150n2) ainsi qu'à la septième des *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de Benjamin pour qui, le butin des vainqueurs de l'histoire, est constitué de « biens culturels » (dans Brossat 2008 p.150).

Les hommes de la famille Fählmeil portent un regard opprimant sur eux-mêmes. De leur constat ne surgit aucune forme de vraie résistance contre cette culture triomphante de la guerre perpétuelle qui promet ironiquement à chaque jour de meilleurs lendemains. C'est

l'objet principal de cette culture que de vendre ces fausses utopies : « Plus la culture sera magnifiée comme le Graal de la vie civilisée, et plus rigoureusement sera masquée sa fonction politique, dit Benjamin, qui est d'accompagner l'histoire des vainqueurs et donc de masquer la violence de l'Histoire » (Brossat 2008 p.150). *Nicht Versöhnt* critique cette vision magnifiée d'un passé rationalisé en témoignant des conséquences d'une adhésion aveugle aux mythologies des seconds et troisièmes Reich, de même que des conséquences du néo-capitalisme globalisé qui allait suivre, à travers le récit de la lutte des membres d'une famille qui renonce à ses convictions afin d'assurer sa survie au sein d'une société toujours aussi close. C'est ainsi qu'en voulant préserver sa famille, Heinrich isolera sa femme du monde et souffrira de la mort de son premier fils pendant la Première Guerre, et de son troisième pendant la Deuxième.

Alors que selon Daniel Bensaïd, Benjamin savait déjà que la « Barbarie nazie (...) n'était pas le dernier mot du Capitalisme » (2010 p.32), il ne fallait pourtant pas abandonner et laisser la mémoire des vaincus s'effacer pour le philosophe. Constamment dans le film, on plaindra Heinrich parce que la guerre aura eu raison d'une grande partie de son œuvre architecturale, mais lui s'en fout, tout ce qu'il a en tête aujourd'hui, ce sont toutes ces vies perdues pour rien, toutes ses âmes vivantes qu'il a côtoyées qui furent la proie du totalitarisme aliénant. L'architecte porte sur ses épaules le poids du souvenir des morts; mémoire constamment réprimée par les vainqueurs auxquels lui et son fils refuseront de s'identifier bien qu'ils se soient tous deux rangés de leur côté. Ce n'est qu'à travers le travail de mémoire des personnages que saura jaillir l'étincelle qui pourra peut-être un jour raviver le politique et l'espérance d'un peuple émancipé de la dictature du « courant ». Comme l'explique Bensaïd, pour Benjamin :

la politique n'est pas affaire d'État. Elle est la pensée stratégique du présent, la possibilité d'interrompre le cours du temps, de bifurquer vers des sentiers inexplorés, la disponibilité à voir surgir le Messie qu'on n'osait plus, sans se l'avouer, espérer. Passé et futur sont perpétuellement remis en jeu. On ne cesse de miser le tout sur la partie. On est toujours à même de combler ou de décevoir une attente.

Les morts en appellent aux vivants pour qu'ils réveillent les morts (2010 p.43).

\*\*\*\*\*

Michael DeAngelis analyse *Nicht Versöhnt* à travers le rapport des personnages aux cadres et aux fenêtres et constate que pendant la grande majorité du récit les personnages sont à l'intérieur et contemplent constamment l'extérieur, comme pour exprimer leur sentiment d'enfermement : « these windows permit access to the outside world, but simultaneously emphasise that this world remains apart from them, and that access is afforded only through the act of vision » (DeAngelis 1996 p.59). Les paysages qu'offrent les fenêtres contemplées par Heinrich et Robert se présentent comme des lieux de spectature désengagée et démontrent leur incapacité à agir dans le monde.

The place from which each character engages in visual contemplation, indicated by Lacan as the “geometral point,” is figured as an origin of vulnerability : vision emanates from a protected, enclosed, interior space, threatened by the exterior, less tightly bound viewed field which may or may not be revealed to the spectator. (DeAngelis 1996 p.59)

Chacune des remémorations d'Heinrich débute près d'une fenêtre, comme pour montrer qu'il se trouve en dehors du monde de l'action. Dans la première partie du film, on le voit dans un restaurant, près d'une grande baie vitrée qui donne sur une rue animée où il se demande combien de petits déjeuners il a pu prendre au Café Kroner, « Dix mille? Vingt



mille? ». Alors que la caméra effectue un traveling avant sur le monde extérieur et tend vers l'espace de l'action, il se retrouve devant le fait accompli de sa vie routinière.

Le flashback qui suit ce plan présente le jeune Heinrich, pensif, nous donnant presque l'impression qu'il porte un regard sur la scène précédente, tandis que la narration nous amène à voir que c'est le vieux Heinrich qui porte un regard sur sa jeunesse. Pour DeAngelis, « what he “sees”, however, is not himself as a younger man, but the face of another » (1996 p.60). Il s'agit d'un regard rétrospectif qui amène plus de questions que de réponses à la question de savoir si il est arrivé du point *a* au point *b*.

« what the subject sees is the *objet petit a*, the point of light of the gaze which reminds him of a lack of an integration which can be perceived only in relation to loss, to disintegration. The flashback represents, therefore, an inquiry, a posing of the question of how that other Heinrich could have become this Heinrich (DeAngelis 1996 p.60).

Les flashbacks constituent des regards du présent sur le passé de la même façon dont on regarde à travers une fenêtre fermée. On se retrouve avec deux espaces qui n'offrent pas de liens de communication entre eux et qui ne parviennent pas à se comprendre. Heinrich cherche à saisir ce qui a causé son aliénation, quelque part entre ces deux lieux. Il s'est perdu de vue en se laissant aliéner par l'emprise de la culture militaire.

Pour Straub et Huillet, il faut faire violence à cette violence. Leur message passera par les *agneaux* qui refusent le *sacrement du bœuf*, et aussi par le geste de Johanna qui tendra son bras armé vers le balcon des politiciens. Mais en réponse au geste de cette dernière, on fera preuve d'une immense violence bureaucratique, en l'acquittant de sa

tentative de meurtre et en refusant le caractère foncièrement politique de son acte sous prétexte qu'elle est folle.

Toutefois, le plus jeune des membres de la famille parviendra à rompre avec la *logique* voulant qu'il travaille lui aussi dans le milieu de l'architecture. Après la reconstruction de Saint-Antoine, il découvre qu'il n'a pas la flamme en lui et décide de remettre sa vie en question afin de trouver son propre chemin. À la fin du film, il visitera une cave ancienne, découverte grâce à ce qu'il décrit comme le « zèle » de son père qui, en faisant sauter un poste de garde, aura fait s'effondrer une voûte. Il admire les ruines produites par la destruction en vantant les mérites de la dynamite, objet destructeur qui permettra, malgré tous ses démerites, de découvrir ces nouveaux chemins dont parlait Benjamin. On comprend dans cette scène que les chemins pourront aussi jaillir du passé puisqu'il est toujours plus riche qu'on le pense. Comme l'écrira Cavazzini :

Ce que l'art contient de politique s'écarte de l'immédiateté du présent et de la plénitude supposée d'un sujet socio-historique donné. La forme fait vivre le discours de la politique dans une temporalité plus longue, tissée de l'absence et du vide qu'entraînent l'anticipation et l'attente, mais aussi de la patience qui soutient la non-réconciliation. C'est la temporalité adéquate à un sujet qui a accepté de se laisser diviser entre la fausse totalité de l'instant présent et l'espérance révolutionnaire qui devra, selon une phrase que Straub attribue à Péguy, « remettre en place des choses anciennes mais oubliées » (2015 §3).

On pourra observer à travers la remémoration critique des personnages de *Nicht Versöhnt* une forme de résistance face à la mémoire prétendument linéaire, mais sélective des gens au pouvoir. On y voit que, s'il est vrai que l'Allemagne a perdu la guerre, sa

détermination à imposer une mythologie de vainqueurs pour réaffirmer l'*identité nationale* n'est pas moins présente.

\*\*\*\*\*

La nature du récit historique et celle du récit cinématographique divergent grandement l'une de l'autre, mais ils ont pour point commun d'avoir une fonction narrative et peuvent généralement se rencontrer de différentes façons en ce qu'on peut chercher à enseigner l'histoire au cinéma et écrire l'histoire du cinéma de même qu'un événement cinématographique peut constituer un élément important d'une histoire ou d'une autre ou encore simplement être utilisé pour témoigner d'un climat socio-politique quelconque.

Faisant partie de l'appareil culturel international et étant souvent aussi présent au sein de mouvements contre-culturels, le cinéma s'impose dans l'histoire de bien différentes façons. Il laisse toutes sortes de traces à l'historien qui pourra jeter un regard particulier sur la façon dont un cinéaste voit ou voyait sa société ou celle d'un autre. Il peut aussi faire l'étude de la réception d'un film pour avoir un portrait plus global d'une société en interprétant différentes données poétiques et voir comment on pouvait chercher à imposer une manière d'interpréter l'histoire, la politique, le monde. En ce qui concerne Straub et Huillet, leur discours dissonant constitue en lui-même une forme de violence productrice qui fait face à la violence fasciste de la préservation de l'ordre des choses.

## Citer l'histoire

Très peu projeté à sa sortie, *Nicht Versöhnt* n'est certes pas un « phénomène social » qui pourrait permettre une étude sociologique du sentiment global d'une société à travers son interprétation, mais ses réflexions esthétiques et politiques contribuent en soi à une forme de réflexion sur l'histoire – notre façon de la faire et de la lire. Comme le mentionnait Arlette Farge, « le cinéma ne sert pas de preuve supplémentaire, mais il s'insinue dans la réflexion historique parce qu'il permet par son mode d'écriture de faire réfléchir l'historien sur sa manière particulière de construire un récit » (1998 p. 115). On pourra se demander si *Nicht Versöhnt*, dans son radicalisme assumé, ne cherche pas à *forcer* une telle réflexion – non seulement de l'historien, mais aussi du spectateur lambda –, en provoquant la confusion, en nous présentant quelque chose à reconstruire. À travers l'expérience du montage des témoignages des quatre personnages principaux se forme une nouvelle lecture de l'histoire de la violence au vingtième siècle et une nouvelle approche des rapports entre mémoires et consciences collectives. La structure nous amène à assumer les conflictualités de nos sociétés pour enfin se donner les moyens de tendre vers certaines formes de réconciliation.

À la résistance de Straub et Huillet face aux codes cinématographiques et les différentes contraintes marchandes et idéologiques liées à la réalisation d'un film s'ajoute celle qui s'oppose à une « Histoire » trop formatée et au service d'un nationalisme qui réprime la vitalité du politique. La complexité de la position de leurs personnages dans cette histoire cherche à contrer les analyses simplistes des événements qu'ils ont vécus. Les Fäbmel ne sont jamais ni tout noirs ou tout blancs ; ils ont le bon réflexe d'être opposés à

une culture fascisante, mais ne parviendront jamais à faire figures de « héros » politiques, leurs tentatives de révolte étant toujours inachevées ou carrément inexistantes. De cette incapacité à passer de l'idée à l'action naît toutes sortes de formes de répression des logiques conflictuelles du politique.

*Nicht Versöhnt* est une fiction qui se déroule le temps d'un « aujourd'hui » avec des *flashbacks*, mais il est davantage « historique » que bien des films qui nous propulsent dans un passé lointain. Ces derniers proposent davantage un produit culturel, une marchandise qui sert la grande histoire et peut alimenter des débats soi-disant politiques, mais à condition de rester à l'intérieur des marges prédéfinies de l'arène culturelle. Le meilleur exemple de cette forme de cinéma est aujourd'hui défini comme étant des *Heritage films* ou films patrimoniaux, par Raphaëlle Moine et Pierre Beylot, dans l'ouvrage collectif qu'ils dirigent : *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*. Les films historiques contemporains semblent davantage contribuer à consolider une certaine idée du passé dans le présent qu'à l'interroger ou à le réinterpréter. Leurs « reconstitution[s] minutieuse[s], à valeur authentifiante, que l'on peut parfois même qualifier d'esthétique muséale » (Moine & Beylot 2009 p. 16) relèveront généralement plus de l'attraction culturelle que d'un travail d'historien. Moine et Beylot suggèrent que cette dénomination de « fictions patrimoniales » leur permet

d'interroger ces productions dans leur fonction mémorielle, dans leur capacité à proposer la mise en scène d'un héritage collectif, à constituer une communauté de spectateurs « unifiée » par un passé commun. Se pose donc la question de l'identité et de la nostalgie générées par ses fictions (*ibidem*).

Un genre symptomatique d'un phénomène propre à notre époque dépolitisée où, selon Brossat, « la culture investit, occupe les mondes vécus, sur un plan horizontal, là où l'histoire semble avoir perdu sa force propulsive, sa capacité à nous projeter dans l'avenir » (2008 p. 55).

En omettant de problématiser l'histoire et en se consacrant presque entièrement au culte de l'authenticité qui se trouve sur la surface (i.e. les décors, les costumes) la « fiction patrimoniale » tue tout ce qu'il y a de vivant dans l'histoire et dans le politique et ce qui pourrait risquer d'y survivre relèverait davantage d'une politique esthétisée que d'une politisation de l'esthétique pour paraphraser Benjamin.

Straub et Huillet adoptent une position contraire et semblent plutôt partager les mêmes aspirations que certains historiens contemporains, tel que François Hartog qui s'inspire de Koselleck « en étant attentif aux modes d'articulation du présent, du passé et du futur » (Hartog 2012 p. 29). *Nicht Versöhnt* est construit d'une manière similaire à cette construction de l'histoire, en constituant des

catégories métahistoriques de l'« expérience » et de l'« attente », telle que les avaient travaillées (...) Koselleck, en vue d'élaborer une sémantique des temps historiques. Interrogeant les expériences temporelles de l'histoire, il cherchait en effet « comment dans chaque présent, les dimensions temporelles du passé et du futur avaient été mises en relation » (Hartog 2012 p. 28-29).

Chez Straub & Huillet, il n'est pas vraiment question de « catégoriser » ou théoriser, mais d'engager ces catégories de l'expérience et d'attente au sein de l'expérience cinématographique. Ils souhaitent que se fonde au mouvement propulsif de la durée

filmique, un mouvement similaire à celui de la dialectique de Koselleck. Ils prennent un moment particulier de l'histoire et l'insèrent dans l'histoire générale comme un produit de sa culture. La « difficulté » de la forme de *Nicht Versöhnt* cherche d'une certaine façon à rendre explicite le caractère redondant de l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle, à démontrer qu'il n'y a pas eu de réelle réconciliation avec le passé et que c'est à cet instant qu'une forme de montage est requise.

À la manière d'un Walter Benjamin dans son livre inachevé sur Paris<sup>7</sup>, Straub et Huillet tentent de peindre un portrait global de la violence du siècle en ne représentant que des éléments qu'on pourrait qualifier de « locaux ». Ils cherchent « dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total » (dans Bensaïd 2010 p.38). Pour Bensaïd, le projet du philosophe allemand s'articule autour d'une forme fort similaire à celle du montage cinématographique :

Le montage cinématographique inspire la méthode de travail de l'écrivain, le montage littéraire. « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. » La matière première de ce montage n'est autre que la citation. Écrire l'histoire, c'est la « citer » (Bensaïd 2010 p. 39).

Le montage sert à en découdre avec le travail du temps linéaire qui a su développer la résilience des personnages en les éloignant toujours davantage de leur passé douloureux. Il faudrait cependant chercher à faire attention de ne pas rendre « habituel » le montage discontinu en le codifiant à dessein de répondre à des attentes particulières comme l'ont fait plusieurs artistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Selon Bloch, il en résulterait un

---

<sup>7</sup> *Paris Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, aussi surnommé *Le livre des passages*.

pseudo montage qui ne représentaient « qu'une bouteille fermée qu'on agite, ou un résidu tout prêt qu'on mélange, bien que l'époque parût (...) frayer un passage vers l'avant-garde » (Bloch 1978 p.206). Le philosophe critiquait un art proposant une forme de montage qui

rend bien souvent la confusion qui est derrière pleine de charme ou audacieusement complexe. L'Objectivité servait de forme suprême de la distraction, le montage apparaît culturellement comme la forme suprême de l'intermittence fantomatique au-delà de la distraction, et même le cas échéant, comme une forme *actuelle* d'enivrement et d'irrationalisme. Dans cette mesure le montage montre moins que l'Objectivité [,] la façade de l'époque, et en révèle davantage l'arrière-plan ; il ne conserve les éléments de parade de l'Objectivité qu'à l'état de ruines. [...] Le montage, lui aussi, ne peut donc finir, d'un point de vue immédiat, que comme un moyen de cacher le vide par une construction; l'Objectivité était la façade du premier plan, le montage de ce genre finit comme restauration architecturale de l'arrière-plan ; la mode, du néo-relativisme correspondait à l'Objectivité réflexive, de même le montage vit grâce à des «modèles» (qu'il adapte et fait varier), et surtout, sous la forme du montage à vide bourgeois, il ravaude l'abîme de l'« exister » avec les « expériences ontiques » (Bloch 1978 p.205).

Chez Straub & Huillet, il n'était pas question de construire des façades, mais d'offrir un regard distancié, extérieur, sur le particulier. Comme l'explique Arlette Farge, les expériences personnelles viennent déranger « les belles perspectives historiques » (1998 p. 115). En se penchant sur une vision locale et sur des fragments, Straub et Huillet, comme Benjamin, ne cherchent pas à assembler le modèle réduit d'un objet-histoire, ils sont bien conscients qu'il leur serait impossible de trouver toutes les pièces. Comme l'explique Bensaïd d'après Benjamin :

Le concept même de citation historique implique d'arracher le sens à son contexte pour le



métamorphoser. De même, la composition romanesque prend pour modèle « l'empilement de morceaux de bois » : l'action doit leur laisser du jeu, « être elle aussi entièrement conçue pour être dévorée, être elle aussi tout à fait à l'opposé de toute construction architecturale et monumentale » (Bensaïd 2010 p. 39).

C'est là que prennent toute leur importance la scène des ruines et celle du coup de fusil dans *Nicht Versöhnt*. Il s'agira de confronter passé, présent et avenir en tendant vers un renouveau. C'est pourquoi Benjamin, contrairement à Marx, refusait de voir les révolutions comme les locomotives de l'histoire, mais plutôt comme leurs freins d'urgence<sup>8</sup>. Il ne faut pas suivre la ligne droite d'un *progrès* annoncé, mais aller à l'encontre de celle-ci, s'arrêter pour pouvoir tracer de nouveaux chemins.

Le montage de *Nicht Versöhnt* met en évidence cette nécessité d'activer ce *frein* en soulignant la survivance du passé dans le présent. On pourra le constater lors de la scène de la discussion entre Robert et Johanna où cette dernière décrit le passé en parlant au présent. Cela donne l'impression que leur histoire est le sujet d'une pièce de théâtre dans laquelle Robert observe en silence sa mère qui se remet en scène dans le passé. Robert acceptera de jouer le jeu, sans s'objecter lorsque sa mère l'envoie dehors pour qu'il aille se réconcilier avec son frère. Ici le recours à la voix *off* sert à décrire le grand malaise de Robert face aux comportements de son frère. Même mort il ne saurait lui pardonner. Il raconte que « derrière le front large et pâle d'Otto, le pouvoir agissait selon sa formule la plus simple, sur les camarades d'école craintifs, sur les passants qui ne saluaient pas le drapeau. Celui-

---

<sup>8</sup> « Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse » (Benjamin 1974 p.1232)

là aurait livré sa mère au bourreau ». La scène est présentée avec beaucoup de patience. On prend le temps de filmer Robert qui ouvre et referme la porte derrière lui et puis on l'observe fumer sa cigarette en un seul plan qui semble mettre une emphase particulière sur les lignes de l'escalier, donnant l'impression qu'il est sur le bord d'un gouffre alors qu'il est filmé en plongée et contemple le vide devant lui. De nouveau, on prendra soin de le montrer ouvrir et refermer la porte derrière lui lorsqu'il reviendra dans le salon. Cette pièce se présente comme un espace fermé sur toutes formes d'horizons d'attentes, mais le monologue de Johanna constitue une planification d'évasion.

« C'est la guerre », expliquera-t-elle à Robert, frustrée d'avoir déjà perdu plusieurs batailles, notamment lorsqu'elle l'a fait revenir en Allemagne et fait collaborer avec les nazis pour qu'il puisse être enfin avec sa famille et adopter son fils nouvellement né. Le confort matériel et la sécurité sociale des Fährmel, acquis par le rapatriement trop facile de Robert, handicapent tous les membres de la famille. Ils sont restreints dans leurs actions puisqu'ils ne voient pas la nécessité d'agir physiquement face à la violence de leur société. Ils sont épris d'un immense sentiment d'enfermement dans le train de l'histoire – qui avance en ligne droite avec une inquiétante facilité – et d'un besoin mettre enfin les pieds sur terre<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> On notera que la représentation la plus explicite de la philosophie de l'histoire de Benjamin au cinéma restera sans doute *Snowpiercer* 2013 de Bong Joon-Ho adapté de la *BD Transperceneige* 1984 de Lob et Rochette qui reprend la métaphore mot pour mot. Un train aménagé dans un système de relations de classe, où les gens à la tête du train entretiennent l'idée dans la tête de chacun que si le train s'arrête et qu'on en sortait, tout le monde serait assuré de périr. On pourrait aussi souligner une certaine aspiration géologique dans *Snowpiercer* puisque le territoire est recouvert d'une glace qui recouvre entièrement les couches de la terre. *Nicht Versöhnt* ne reprend pas l'idée de façon aussi littérale que le *Transperceneige*, mais on peut voir une représentation similaire du concept en constatant

---

la facilité avec laquelle nos personnages se complaisent dans le confort de leurs routines pour ensuite se rallier derrière le geste de révolte de Johanna.

## Poétique du manque

Si Straub et Huillet ne mentionnent jamais Hitler et ne font pas appel au champ lexical du nazisme, c'est sans doute pour ne pas que ces mots portent la responsabilité de tous les maux du monde. Pour les cinéastes, ces maux trouvent leurs racines dans un monde qui a créé leurs conditions d'existence. Une fois disparus, l'homme et son mouvement ont fait s'évaporer les possibilités de questionnement et la justification même d'un besoin de résister. Il faudra toutefois, selon le couple Straub-Huillet, continuer à s'attaquer à la racine du problème de ce qui est qualifié aujourd'hui par Brossat de « suprématie contemporaine du régime culturel » (2008 p. 55). Celle-ci aliène l'histoire à son peuple en nous disant qu'il faudrait oublier ou passer à autre chose, mais le peut-on vraiment en refusant de tendre vers une forme de réconciliation avec son passé ?

Dans la scène où Nettlinger tente de visiter Robert, ce dernier demande au jeune serveur s'il accepterait de rencontrer *un* Nettlinger. L'antagoniste n'est pas désigné comme l'individu *x*, mais son nom sert à désigner le spectre du mal qui l'habite non seulement lui, mais toute la société – incluant Robert. Sa question revient à demander au garçon si, à la lumière de ce qu'il vient juste d'entendre, il serait tenté de goûter au sacrement du buffle. *Le* Nettlinger tentera, en vain, de faire jouer son influence pour rencontrer Robert, en allant voir le directeur de l'hôtel pour lui demander l'autorisation de déranger Robert, ce qu'il fait. C'est le serveur qui ira entendre la requête du directeur de le prier de rencontrer Nettlinger dans un long plan où le garçon quitte la pièce en se faufilant dans le minuscule passage qu'il se crée en ouvrant la porte qu'il referme aussitôt derrière lui, comme pour protéger Robert de tout ce qui pourrait se trouver derrière la porte. Et lorsque ce dernier réalise que

Nettlinger s'y trouve, il se précipitera rapidement dans une autre pièce, comme pour s'en sauver. Cette fuite, bien qu'elle démontre le sentiment d'horreur qu'il a face à tout ce que représente son ennemi, démontre aussi son incapacité à agir et à faire face à ses démons, laissant encore vide l'espace où pourrait jaillir une forme de mise en conflit.

Il y a, tout au long du film, divers actes de paroles inséparables des réminiscences des personnages qui racontent leur passé, mais ce dont ils témoignent principalement, c'est de leur rétention malade de mots et de gestes signifiants; ce qui est symptomatique de leur pathogénèse bourgeoise dont ils prennent peu à peu conscience. Ce qui est le plus présent dans le film, c'est l'*absence*, le sentiment d'insuffisance. Tant chez les buffles que chez les agneaux.

Richard Roud, souligne que si Straub « has cut out all connecting links, suppressed explanation and exposition, [he] has nevertheless held on to shots after the characters have left the frame, training the camera on the 'empty' screen » (1972 p. 52). Ces temps morts, proéminents dans un film pourtant si dense, sont pour Roud une conséquence directe de la décision des Straub-Huillet de faire l'enregistrement du son en direct. Si le ou les personnages d'une scène viennent à quitter le plan puis la pièce dans laquelle le plan est tourné, Straub & Huillet laissent la caméra tourner jusqu'à ce qu'on entende la porte se refermer derrière le personnage, histoire de prendre le temps de souligner le silence, qui est très important ici puisqu'il souligne la présence du vide. C'est comme s'il fallait que quelqu'un prenne parole, comme si quelque chose devait être dit pour combler un vide. Comme l'explique Straub,

chaque personnage n'est que conscience-verbe incarné (d'où la nécessité du son en prise directe, parce qu'il serait impossible de séparer le verbe de son incarnation, c'est tout un, et aussi parce qu'il fallait laisser à chaque personnage sa liberté entre le début et la fin de chaque plan, et de même pour chaque image, en laissant au hasard une possibilité d'irruption et d'effraction dans chaque plan), où le passé continue à vivre dans le présent (Straub et Huillet 2012 p. 43-4).

Le travail de ressouvenir de nos personnages repose sur leur besoin de parole qui fût incidemment généré par un trop grand détachement face à la vie, la nature et l'histoire. Le contrepoint temporel travaille une forme de sens à (re)penser dans la structure narrative où l'on cherche à trouver non pas nécessairement une *raison* à l'assemblage des plans, mais à essayer d'interpréter par quelle forme de magnétisme chacune des séquences participent à la construction d'un sens nouveau à partir du vide laissé entre les *sujets*.

C'est pourquoi Straub décrit son film comme étant lacunaire plutôt qu'une forme de *cinéma casse-tête* : « j'ai risqué un film lacunaire ("Corps lacunaire: corps composé de cristaux agglomérés qui laissent entre eux des intervalles". Émile Littré). C'est à l'incarnation des personnages que je me suis appliqué » (Straub et Huillet 2012 p.36). Et par cette forme d'incarnation des personnages, il faudra trouver non pas ce qui est perçu avec évidence par notre regard conditionné, mais aller au-delà de la lecture symbolique classique des personnages. Dans ses écrits, Straub note une citation de Brecht qui va en ce sens : « déterrer la vérité sous les gravats de l'évident, relier de manière voyante l'individuel avec le général, conserver le particulier dans le grand processus, c'est l'art des réalistes » (dans Straub et Huillet 2012 p. 35).

Par cet exercice de révélation, Straub et Huillet cherchent à exprimer une forme de « frustration – de la violence » (Straub et Huillet 2012 p.36). Lors du premier exercice de mémoire du film, Robert se retrouve en plein milieu de ce processus. Chacun des gestes des « buffles » et des « agneaux » sont montrés de façon à transcender leur propre éloquence. Le film se concentre moins sur l'explication des « succès », notamment sportifs, de Nettlinger que sur sa frustration lorsqu'il brise son bâton dans son cours de gym, après avoir pourtant effectué un très bon coup, comme pour montrer sa volonté de puissance inassouvable. Chez les Fähmel, c'est le constat de leur inaction, face à tous les gestes impardonnables qui sont posés sous leurs yeux, qui les afflige.

Comme le souligne DeAngelis, « Straub reinforces a sense of their alienation from the physical settings which they see and inhabit, suggesting that the individual's relation to the scene is one of lack, or absence, effected by a desire which has been repressed or held back » (1996 p.57). Cette aliénation cause un sentiment de frustration, un manque. Le besoin d'une *joie* qui semble être tellement loin qu'on ne saurait plus dans quelle direction s'aventurer pour la retrouver. Il s'agira donc, comme le rappelle Ricœur, de chercher à « se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés : telle est la leçon que la mémoire enseigne à l'histoire » (Ricœur 1998 p. 27).

Par le regard local sur le passé engendré par la mémoire individuelle des personnages qui cherchent à faire un pont avec la mémoire collective, Straub et Huillet semblent vouloir dévoiler ce caractère profondément humain de l'histoire, marqué par des passages de ses acteurs plus ou moins importants qui dressent une constellation de regards

sur le passé. En observant le processus mémoriel des personnages, on est témoin de leurs erreurs et de leurs laxismes et on comprend que la façon dont le film tourne autour de la répression du passé et témoigne aussi finalement de la répression du futur. À travers cette révélation politique de l'être-dans-un-milieu de l'homme, on découvrira aussi chez Straub l'affirmation d'une forme d'être-dans-l'histoire. Une qualité d'être quelque chose qui *finit* au sein d'un infini – révélant une forme de *raison d'être* de l'individuel dans le collectif.

Comme l'expliquait Ricœur, « en réveillant et en réanimant les promesses non tenues du passé, nous réaffirmons notre propre futur avec le futur enfoui de ceux qui nous ont précédés » (1998 p. 28). Dans leurs actes de parole, les personnages de Straub et Huillet tentent de lever le voile de l'obscurantisme et de s'opposer à la patrimonialisation de l'histoire officielle. C'est en délinéarisant l'histoire par ce montage dans lequel s'entrechoquent le présent et le passé que sont réanimées les promesses d'une forme de résistance à venir.

Jonathan Rosenbaum semble viser juste en décrivant *Nicht Versöhnt* comme

a continuum of time and place in which nothing of consequence is elided, and where the state of being “not reconciled” — Germany with its own history, the spectator with Straub’s “agglomerated crystals” — is ultimately attributable less to what has been taken away than to what remains, implacable and inescapable, in the hard certainty of sounds and images ([1976]).

On croit avoir mis fin à la guerre en ayant battu les nazis, mais le mal continuera d'étendre ses racines sous la terre avant de ressurgir sous une forme différente à un autre moment. Gilles Deleuze voyait le travail des Straub-Huillet comme celui de géologues. Selon lui, pour les Straub, « saisir un évènement, c'est le rattacher aux couches muettes de la terre qui



en constituent la véritable continuité, ou qui l'inscrivent dans la lutte des classes » (Deleuze 1985 p. 332).

L'histoire ne transcende pas l'existence humaine puisqu'elle est – ou du moins devrait être – écrite à partir de l'expérience des hommes et femmes qui l'ont faite. Elle « encompasses a finality of human things, which permanently questions the historical space that every human being is assigned to. The teaching of this finality is an eschatology also to be given ontological primacy in all historical sciences » (Koselleck dans Olsen 2012 p.65). Le couple de cinéastes semble porter cette conception dans une logique de non-réconciliation avec l'histoire en ce qu'ils nous amènent à requestionner sous un angle poétique les raisons politiques de notre passage éphémère en son sein. Straub & Huillet, comme Koselleck & Ricœur chercheront à représenter l'histoire comme quelque chose de vivant et de mouvant en rouvrant « l'incertitude du présent passé » (Ricœur 1998 p. 28). Ces requestionnements passent toujours par le personnage de Johanna, principalement lors de la scène dans laquelle elle raconte le passé au présent et envoie Robert se réconcilier avec son frère. Elle refuse de laisser le passé derrière elle, elle le performe. Tandis que Robert et Heinrich se remémorent les époques moins glorieuses de leur propre histoire, Johanna continue d'habiter le passé. Elle cherche à le résoudre tandis que son fils et son mari cherchent à le comprendre.

Cette façon d'être-dans-l'histoire diffère grandement des visées déterministes des questions de l'être dans le temps d'Heidegger. Comme le résume Olsen, Koselleck se détache de la « reliance on a monolithic notion of human existence, according to which human beings are born and die on their own, a notion leading to an impoverished and

ultimately equally monolithic notion of human history » (2012 p.65) du philosophe et « wanted to outline a historical space in which humans are open to co-exist and conflict with their fellow beings » (ibid. p.66). Des visées mégalomanes d'Heidegger qui voyait en Hitler et son mouvement la possibilité de la manifestation de son « Dasein »<sup>10</sup> émerge une vision non trop distante de celle des politiques d'aujourd'hui<sup>11</sup>. Les réponses d'une violente simplicité à des problèmes politiques hautement complexes ne font que réaffirmer les propensions de nos contemporains à se refuser de tirer quoi que ce soit des leçons de l'histoire et à décomplicer nos *raisons* d'être-dans-un-milieu en dépit de sa nature intrinsèquement conflictuelle.

---

<sup>10</sup> C.f. *The Political Implications of Heidegger's Existentialism* (Löwith 1988).

<sup>11</sup> Gunther Anders explique dans son article *On the Pseudo-Concreteness of Heidegger's Philosophy* – écrit lors de son exil en Amérique –, comment la philosophie du Dasein est complètement détachée du monde et dénudée de perspective politique : « interest in moral or political participation or action (which had been embodied in the concept "Setzen") has become extinct in Heidegger's philosophy. The only thing, the "Dasein" takes into its own hands, is the *Dasein* itself; each individual in his individual hands – in spite of the world. This fact, that the "Dasein" does not posit the world any longer, but solely the "self," is easily understood. The political optimism of the rising bourgeoisie one hundred and fifty years ago, which had hoped to build up a world of their own, was wholly unknown to the petit-bourgeois around 1920. It minded "constitutions." "Democracy" seemed to them to incarnate first the principle of the German defeat, then the blot on German honor; therefore, "world" did not assume the role of a "product of life" any longer, but that of a somehow neutral correlate of life. The sole product remains the "Self" – at least virtually – i.e., the human being, who drags himself out of the anonymity of "man," to boldly ("verwegen") risk a *Dasein* in social nothingness ("Nichts") as a lonely and stubborn self-made man » (Anders, 1948 p.350, nous soulignons). Selon Anders encore: « While we have called Heidegger's Existentialism the unique sample of the species "Philosophy of life hostile to life," we can now add that it is the sole example of the species "stuffed Nihilism" (*Farciertes Nihilismus*) whereby we mean that it is despite its nihilistic tendency, bursting with all motive of History. This "stuffing," however is not simply an aesthetic phenomenon, as abundance had been in Romanticism; it is rather the result of the "self's" will to power, of its omnivorous urge to appropriate everything. Nietzsche's words: "If there were a God, how could I bear not to be God?" seem to be transformed into "If there is History, how could I bear not to be History?" » (1948 p. 370).

L'être-dans-le-temps Heideggérien semble s'inscrire dans un désir de domination de la nature par l'homme tandis que pour Koselleck l'existence humaine accompagne le devenir historique, laisse des traces dans le temps pour que celui-ci puisse être mis en récit et reconsidéré sous différents points de vue.

Dans notre film, le sentiment de plénitude et l'absence de questionnement, que représentent les routines bien réglées de Robert et Heinrich, sont dérangés par ces plans « trop longs », ces moments de réels qui laissent voir leur vraie manière d'être dans le monde. Leur représentation n'est pas « finie » à l'écran. Les personnages ne sont pas des monades fermées, leur place dans le monde et la signification de celle-ci est constamment à redéfinir. Cela est rendu explicite par tous ces vides laissés dans les « temps morts » du film. Richard Roud voyait d'ailleurs dans ces plans vides un « feeling of menace, a premonition of death » (1972, p. 52).

\*\*\*\*\*

Straub et Huillet refusent de s'empêtrer dans différents débats rhétoriques, ils s'intéressent à la réalité des gens, qui découle de la réalité de leurs actions. Ainsi, ils s'opposent à la mise en scène de personnages qu'on pourrait qualifier de *vilains* et qui mettraient en évidence une position « militariste » à travers différents discours sur les bienfaits de la guerre. *Nicht Versöhnt* se propose d'être en continuité directe avec *Machorka Muff* que Straub racontait avoir créé comme une arme pour les gens qui ne sont pas pro guerre et n'ont pas plus les moyens d'être anti-guerre – « l'antimilitarisme est, comme le rire, un narcotique pour privilégiés » (dans Straub et Huillet 2012 p.34). Pour Straub, faire

un film qui parodie un militariste pourrait sans doute plaire à la critique et la petite bourgeoisie cinéphile, mais

un militariste, c'est un admirable cliché. Un « militariste » aurait satisfait tout le monde, car, au lieu de la réalité, on aurait eu de la caricature. J'ai dit : en effet, ce n'est pas un militariste, c'est un militaire. Un militariste, ça n'existe pas. Un militaire, c'est une réalité. (Straub dans Delahaye 1966 p.53)

Ces adaptations de Böll, de même que toutes les œuvres subséquentes de Straub et Huillet sont des révoltes à hauteur d'homme, trop conscientes du désintérêt de nos gouvernements à accepter la posture du peuple comme agent de l'histoire. Les films qui se voudraient politiques doivent, selon Straub, se soumettre au jugement de la critique d'« art » qui souhaite tirer des œuvres une position politique lissée et manichéenne, jusqu'à ce que le film en vienne à se parodier lui-même : « dans tout ce qu'il y a de nouveau, on ira toujours chercher la part de parodie. Parodie de la réalité ou du cinéma, ce que moi j'appelle la pornographie. La réalité ou le cinéma à l'état nu n'a aucune chance » (dans Delahaye 1966 p.52). Il s'oppose ainsi à une critique qui cherche des films « finis », sans ambiguïté, pour conforter la gauche bourgeoise dans ses positions politiques, plutôt que d'inviter un plus grand public à tenter de voir le monde autrement. Selon Deleuze, Straub cherche à révéler qu'

il y a quelque chose de paysan dans l'histoire. Maintenant, c'est donc dans l'image visuelle, le paysage stratigraphique, qui résiste à son tour à l'acte de parole et lui oppose un entassement silencieux. Même les lettres, livres et documents, ce à quoi l'acte de parole s'arrachait, est passé dans le paysage, avec les monuments, les ossuaires, les inscriptions lapidaires (1985 p.332).

Les traces laissées dans le paysage, font planer la possibilité de la germination et du resurgissement de la mémoire des vaincus. Pour nos personnages, le ressouvenir, réprimé puisque trop douloureux apparaît de prime abord comme une activité vaine puisque les forces dominantes des élites culturelles et économiques imposent leur loi et le sens que devra prendre l'existence de l'homme dans le monde et son histoire.

\*\*\*\*\*

Toutes vies vécues sont des fenêtres prêtes à être ouvertes sur le passé. Straub et Huillet ne cherchent pas à se faire justiciers ou moralistes en nous disant ce qui est bien ou mal. Ils observent les gestes et les paroles des humains présents, creusent pour trouver des traces de ceux qui sont passés. Ils nous encouragent à pénétrer le seuil de ces potentielles ouvertures. Conscients qu'une forme d'engagement est nécessaire de la part du spectateur, ils sont critiques des représentations préconçues de l'histoire qui effacent toutes formes de conflictualisation, d'incertitudes et de manques à combler.

## L'héritage qui vient

*Nicht Versöhnt* propose une étude du présent dans sa relation avec le passé et l'avenir. Les actes physiques et les actes de paroles des personnages cherchent à raviver la « faim de prolongements » dont parle Ernst Bloch :

il faut d'abord que la tante soit morte si l'on veut hériter d'elle. Mais on peut déjà auparavant fouiner dans la chambre! Bien entendu, la révolution, quand elle aura eu lieu, liquidera toute une série de pseudo-éléments et de questions qui se posent encore aujourd'hui. Mais tout ce qui est « irrationnel » ne se réduit pas simplement à de la bêtise qu'il est possible de dissoudre. La faim, disons : la faim de prolongements, demeure, ou alors cette faim serait bien la première qu'on peut calmer en la privant d'aliments (Bloch 1978 p. 11).

Cette faim implique de s'émanciper d'une vision éminemment bourgeoise et *intériorisante* du monde. Elle forme le besoin d'une forme d'engagement esthétique en opposition directe avec la doctrine de l'art pour l'art. Le moment où Johanna tend son bras armé vers l'autre balcon en est un bel exemple. D'abord en anticipant le geste par lequel elle mime à Robert ce qui aurait dû être fait à Vacano ; ensuite, en passant concrètement de l'idée à l'action en traversant le seuil de la porte du balcon. Elle propose une façon de rompre avec le passé, mais aussi de construire un héritage pour demain, en entrant dans l'espace de l'action. Elle s'insère dans le fil de l'histoire, et remet le présent sur les rails d'un nouveau chemin en tentant d'écarter la violence qui gangrène nos sociétés. Johanna propose d'entrer dans un monde où le citoyen a une place et où ses actions ont des conséquences concrètes. La plus grande violence du film est sans doute le moment où l'on apprend que Johanna est blanchie – pour cause de folie – pour son attentat, puisque c'est là

qu'on comprendra l'immense impact des efforts d'annihilation du politique dans l'espace social. Johanna nous proposait de renouer avec le politique et une expression esthétique du monde qui n'est pas celle de la « démocratie culturelle » qui consiste à tapisser superficiellement l'espace politique de fioritures, mais de faire activement partie du monde et de l'histoire.

Car, avec la fin du politique, vient le deuil de la pensée historique. « Dans le monde de l'histoire, le désir des hommes est tourné vers l'action, un désir d'actions et d'effets liés à ces actions. Dans le monde de la culture, ce désir est réorienté vers des objets et des souvenirs » (Brossat 2008 p. 56). La position politique de Johanna, clairement énoncée par son action, reste invisible aux yeux des autorités. Sa révolte politique, pour eux, est une abstraction totale. Ses actes et ses paroles sont si radicaux qu'elle se trouve propulsée hors de l'arène politique et de ce que Brossat définit comme des « jeux de divisions » qui sont mis en scène au sein de la « démocratie culturelle »<sup>12</sup>. On nous confirme dans les dernières minutes du film que les Fährmel ne sont – depuis le tout – rien de plus qu'une partie du public d'un spectacle désespérant narré par tous les Nettleiner et Vacano de ce monde, et écrit par une force qui nous dépasse tous.

---

<sup>12</sup> « Ces jeux de divisions plus ou moins “sauvages” consomment le reliquat de conflictualité dont l'institution politique ne vient pas à bout. Ils permettent de mobiliser le corps citoyen reconverti en public autour de scènes polémiques qui loin de le reconduire aux formes élémentaires de la division. Quand la présentation de la division devient un spectacle et une distraction, la « démocratie culturelle » est bien avancée. [...] La “démocratie culturelle” prolonge et parachève l'opération de désinvestissement du domaine politique entreprise par la démocratie de représentation » (Brossat 2008 p.53).

La violence politique des gouvernements va-t-en-guerre est sans doute au final bien plus meurtrière que celle de Johanna, mais cette violence politique est bien plus normalisée et ancrée dans les cultures politiques. C'est un mal qui n'est peut-être pas toujours jugé comme nécessaire, mais tout de même généralement considéré inévitable, ou plus efficace que la non-violence.

La culture militaire et la tyrannie des garçons sont parfois justifiées par certains proverbes du genre « les garçons seront toujours des garçons », ou on nous dira que celles-ci font partie de la « nature humaine ». Qu'un acte de violence comme l'un de ceux de Netlinger soit généralement plus accepté ou du moins défendable dans l'arène de la démocratie culturelle que l'acte de ceux qui s'opposent à cette violence semble injustifiable pour Straub et Huillet.

« If you went into all the reasons why that rock struck Jerry's head, you might end up writing the history of the world », disait le shérif au médecin légiste qui cherchait à expliquer les causes d'un homicide dans *Moonrise* (1948) de Frank Borzage. Straub et Huillet semble abonder dans le même sens en ne cherchant pas à nous expliquer ce qui mène à ce sentiment d'enivrement qui nourrit la frustration et la « tyrannie des garçons », mais nous amènent à voir plus clairement en tournant leur caméra vers le réel. Ils nous amènent à effectuer un *travail* de mémoire plutôt que de chercher à « écrire l'histoire du monde ». L'objet filmique des Straub ne constitue pas le produit d'une connaissance historique raisonnée, mais cherche plutôt à laisser une culture politique en héritage à son public, en l'engageant dans le récit.



La remémoration de leurs personnages correspond davantage à un processus de réécriture que de *projection* de l'histoire puisque son récit n'est pas encore terminé. Ricœur disait qu'« écrire l'histoire fait partie de l'action de faire l'histoire » (1998 p. 26). Les histoires lissées écrites par les classes dirigeantes et leur propension à la « patrimonialisation » appartient à cette ère que Daniel Bensaïd décrit comme étant « celle de la marchandisation du monde et du fétichisme généralisé » (2001 p.14). Il faut effectuer un travail de contemplation active qui mène à un plus grand savoir-faire créateur – tant du cinéma que de l'histoire – plutôt qu'à une forme de spectature détachée.

Comme le rappelle Daniel Bensaïd, « détachée de toute perspective créatrice, la remémoration critique tourne au ressassement exténué » (2001 p. 15). La mémoire patrimonialisée anéantit toutes perspectives historiques du monde pour, au final, faire l'illustration d'un passé lustré et glorifié de nos sociétés et renier sa violence. En refusant de voir le passé comme une force active, le patrimoine trahit les traditions d'un passé vivant.

Il faut avoir une vision *réformatrice* de la pensée historienne, telle que l'encourageait Ernst Bloch dans son livre sur Thomas Münzer :

Point ne suffit de dire qu'on ne bâtit pas l'histoire en entassant de simples, souvenirs, mais même aux catégories axiologiques de l'efficacité, c'est-à-dire à ce qui reste dans les cadres de l'histoire, il manque encore la dimension de la survie, ce qui fait seul que nous soyons, en fin de compte, personnellement et totalement concernés, la plus authentique « réimpression », le schème créateur de la remémoration: comme l'essentielle, l'indéfectible conscience de tout ce qui n'est pas advenu, de tout ce que nous visons éternellement, des voies qui ne sont point encore frayées, mais sur lesquelles ils nous faut bien avancer, en philosophes de l'histoire, à travers tout

ce qui déjà est advenu, dans un mélange dénué de sens et riche de sens, au milieu des obscurs carrefours et des paradoxes dont le total constitue la ligne directrice de notre destinée. (Bloch 2012 p. 31-32).

L'esthétique et le travail de création sont primordiaux à l'élaboration d'une pensée critique de l'histoire qui fera s'articuler le passé, le présent et l'avenir. Comme le rappelle Ricœur, « la fonction critique de l'histoire s'en trouve démultipliée ; elle ne lutte pas seulement contre les préjugés de la mémoire collective, mais contre ceux de la mémoire officielle qui assume le rôle social d'une mémoire enseignée » (1998 p. 26-7). Le détour vers le passé engagé par les remémorations des personnages de Straub nous projette ainsi dans une mémoire collective, dans une forme de politique culturelle qui survit encore au moment où ils réalisent leur film et avec laquelle il leur faudra rompre. Heinrich voudrait bien faire tuer Nettlinger, mais réalise au final qu'il serait plus judicieux de s'attaquer au ministre qui enverra sans doute un jour son petit-fils risquer sa vie dans la prochaine guerre. C'est ainsi que la violence devient « aidante », puisqu'elle se veut éminemment productive pour l'avenir, elle sert ce qui vient.

\*\*\*\*\*

Le travail de Straub et Huillet est généralement basé sur des restes, ceux qui tirent leurs origines de la mémoire des gens et de leur territoire. C'est qu'ils cherchent à dévoiler non seulement l'héritage que le passé aura légué à notre temps, mais aussi les leçons que nos contemporains pourront laisser à leurs prochains pour construire l'héritage de demain.

Comme l'explique Bloch, si le montage, pour Benjamin, encourage une continuité et un *à-venir*, c'est qu'il « tend vers le provisoire, il cherche à former de nouveaux

“passages” à travers les choses, et à exposer quelque chose de très lointain jusqu'à maintenant » (Bloch 1979 p. 210). En cherchant à s'émanciper de l'idée d'une composition « dissonante » de la linéarité de l'histoire, Straub et Huillet présentent un récit qui s'émancipe du même fait d'une version trop institutionnalisée et de la tyrannie des visions linéaires de l'histoire. L'hétérogénéité du récit de *Nicht Versöhnt* cherche à représenter une mémoire orale et collective libérée du joug de l'histoire écrite par les élites sociales et qui résiste face à ce que E.P. Thompson décrivait comme « the enormous condescension of posterity » (1966 p.12), en parlant de son désir restaurer la mémoire de la classe ouvrière anglaise.

À travers leurs récit, Böll, Straub et Huillet cherchent à sauver l'histoire de l'emprise du parti au pouvoir, la *Christlich Demokratische Union Deutschlands* (CDU), qui ne tente certainement pas de glorifier le passé des Nazis, mais s'inscrit dans la même lignée que ceux-ci en fabricant une vision historicisée de l'Allemagne actuelle avec son effort de militarisation et de réhabilitation du nationalisme allemand. On voit bien lors de la scène de la discussion entre les politiciens, le dédain des classes dirigeantes envers ses jeunes citoyens. Elles sont déjà prêtes à les transformer en futurs soldats alors que les plaies de la Deuxième Guerre sont toujours ouvertes.

La prise de conscience sociale à travers la prise de parole, le partage d'expérience, et l'engagement politique des Fäbmel, se fait progressivement au cours du film et semble demander – voire nécessiter – l'aide du spectateur qui travaille tout au long du film à reconstruire le discours historique. Comme l'explique Deleuze, chez Straub et Huillet

l'acte de parole est comme posé de biais sur toutes les images visuelles qu'il traverse, et qui s'organisent pour leur compte comme autant de coupes géologiques, de couches archéologiques en ordre variable suivant les cassures et les lacunes (...). Tel est chez Straub le statut comparé de l'image sonore et de l'image visuelle : des gens parlent dans un espace vide, et, tandis que la parole monte, l'espace s'enfouit dans la terre, et le laisse pas voir, mais fait lire ses enfouissements archéologiques (1985 p.332).

Les Fählmel, pour Straub, « s'expriment avec les mots de Böll, mais à la manière des personnages de Jean Rouch » (Straub et Huillet 2012 p.36). Son cinéma cherche à gagner une portée documentaire. Comme l'explique Walsh,

what makes Straub an inherently political film-maker is not his choice of subject matter but his approach to that subject matter, his respect for the integrity of his materials. The search for truth is at the root of all his films; this truth can only rise out of documentarism, a documentarism that reflects on the degree of its truth: this for Straub is the root of political thinking (Walsh 1981 p.48).

Cet énoncé, rédigé à propos de *Chronik der Anna Magdalena Bach*, s'applique aussi à *Nicht Versöhnt* dans la mesure où le récit fictif de Böll contient aussi une part de vérité poétique que Straub tente d'exalter par la parole et les gestes de ses personnages plutôt que par un jugement moraliste ou d'une forme de « pornographie »<sup>13</sup>. Il explique avoir « remonté aux sources historiques du roman jusqu'à son point de départ

---

<sup>13</sup> « Je prends par exemple la terminologie de Barthes : il y a l'art, l'écriture, le style. « Nicht Versöhnt » était délibérément sans art. Restait donc le style et l'écriture. Or, la seule chose qui intéresse les intellectuels qui se mêlent de cinéma en Allemagne, c'est l'art justement. Ce que j'appelais tout à l'heure la pornographie » (Straub dans Delahaye 1966 p. 52).

documentaire » (dans Huillet & Straub, 2012 p. 43) pour ne se pencher que sur le concret des évènements présentés :

J'ai délibérément écarté tout ce que le roman de Böll comportait de pittoresque, de satirique, d'anecdotique, de psychologique, afin d'en faire, au prisme d'une famille bourgeoise de 1910 à nos jours, une pure réflexion cinématographique, morale et politique (c'est tout un) sur l'Allemagne des cinquante dernières années (ibidem).

Straub et Huillet ont ainsi cherché à documenter les formes de conflits intérieurs, en mettant de l'avant leur caractère éminemment politique et en poussant leur réflexion morale et historique, pour tendre vers une sortie de piste. Pour eux, inciter un vrai changement nécessite une approche éminemment puritaine. Comme l'explique Straub :

The revolution is like God's grace, it has to be made anew each day, it becomes new every day, a revolution is not made once and for all. And it's exactly like that in daily life. There is no division between politics and life, art and politics. I think one has no other choice, if one is making films that can stand on their own feet, they must become documentary, or in any case they must have documentary roots. Everything must be correct, and only from then on can one rise above, reach higher (dans Walsh 1981 p.48).

Les « racines documentaires » du cinéma doivent être omniprésentes pour faciliter le rapport à un réel plus *pur*. Quitte à être dans l'impossibilité de parvenir à filmer le passé, ce sont ces enchevêtrements de parcelles de réel qui parviennent à rattacher le cinéma au vécu.

\*\*\*\*\*

À propos de la scène du balcon, Straub explique que « c'est le fait d'avoir tourné ça en un seul plan qui fait que la chose existe, car là on a vraiment l'impression que la vieille est libre et tire librement » (Straub dans Delahaye 1966 p. 57). Ainsi, Johanna ne fait pas partie d'un mécanisme d'assemblage de mouvements mis l'un à la suite de l'autre par un procédé de montage. Il s'agit d'un geste d'émancipation, à la fois des conventions de la société – en devenant hors-la-loi et en sortant de son état de confinement – et des codes d'un cinéma soi-disant populaire – qui aurait eu recours à un gros plan de Johanna, des plans de réactions de la famille ou des plans montrant le fruit de son acte. C'est grâce à cette « liberté » de filmer que Straub & Huillet réussirent à mettre en évidence le conflictuel.

## Rédemption

« La connaissance n'a d'autre lumière que la rédemption portant sur le monde », disait Adorno (2003 p. 333). La représentation historique qui est privilégiée chez Straub et Huillet met de l'avant une vision du monde qui vise un certain respect rédempteur face la complexité de ce dernier. Les formes de connaissance *éclairées* qui voudraient tendre vers une domination de la nature ou une instrumentalisation de l'histoire ne valent pas grand-chose. Comme l'explique le philosophe,

tout le reste s'épuise dans la reconstruction et reste simple technique. Il faudrait établir des perspectives dans lesquelles le monde soit déplacé, étranger, révélant ses fissures et ses crevasses, tel que, indigent et déformé, il apparaîtra un jour dans la lumière messianique (Adorno 2003 p. 333).

Le potentiel de rédemption des Fährmels se trouve quelque part dans cette recherche de connaissance sur leur façon d'être-dans-l'histoire, en acceptant d'être indigents, insatiables face à leur connaissance du monde. Selon Adorno encore,

plus la pensée, au nom de l'inconditionné, se ferme avec passion à ce qui risque de la conditionner, plus elle se livre, inconsciemment mais d'autant plus fatalement, au monde. Même sa propre impossibilité, elle doit la comprendre par amour du possible. Comparée à l'exigence à laquelle elle doit faire face, la question concernant la réalité ou l'irréalité de la rédemption devient presque indifférente. (Adorno 2003 p.333)

Straub et Huillet mettent constamment l'emphase sur le fait que les personnages progressent d'un espace fermé à un autre, pour donner un aspect de huis clos au film. Bien que ceux-ci soient de la même famille, ceux-ci sont surtout liés par leur désespoir, qui

semble se transmettre de façon héréditaire, mais on constate à la fin qu'un bout de chemin a été fait : une nouvelle famille a été constituée incluant maintenant le garçon de l'hôtel que Robert décide d'adopter. Il s'agit d'une nouvelle conception de la famille qui ne dépend pas de prérequis génétiques, mais d'une nouvelle forme de communion entre les membres d'une communauté, unie dans le doute contre les manipulations politiques de leur histoire derrière le geste de Johanna qui est maintenant compris et appuyé par tous. Comme l'explique DeAngelis,

what Johanna inadvertently accomplishes is a reformulation of the Symbolic order, through the construction of a new family unit allied in resistance to a Law which decides what counts as history, as well as what constitutes unlawful and punishable transgression (1996 p.67).



## Mise à feu

Pour Straub et Huillet, le cinéma est une « mise à feu de la vie ». Cette expression leur vient du langage technique italien, où faire le foyer, correspond à la « mettre au feu » (*Mettere a Fuoco*), puisque c'est « là où convergent les points lumineux » (dans Philippe 1976). Nos cinéastes, comme Jean Epstein veulent exploiter « l'intelligence » du cinématographe qui, comme « les microscopes et les lunettes astronomiques [...] servent à multiplier le pouvoir de pénétration de la vue » (Epstein 1974 p. 258). La caméra permet de porter un regard nouveau sur la vie, mais, pour ce faire, elle doit, comme toutes les sciences, se souvenir que son but est d'éclairer et d'activer un mouvement de pensée plutôt que de tendre vers la finitude de celle-ci.

Tel que le résumait l'un des personnages de *La vie de Galilée*, « une des causes principales de la misère dans les sciences est qu'elles se croient riches, le plus souvent présomptueusement. Leur but n'est pas d'ouvrir une porte à la sagesse infinie mais de poser une limite à l'erreur infinie » (Brecht 1990 p.90). C'est sans doute en un sens similaire que Straub conçoit (l'in)existence du cinéma. Ce médium n'est pas un système de codes prédéterminés à partir duquel on pourrait expliquer tous les maux du monde, mais peut-être permet-il d'aider la science à « poser une limite à l'erreur infinie ». Et si le cinéma n'existe pas, c'est qu'il doit constamment être réinventé. Comme l'explique Epstein,

la plupart des îles de la nouvelle réalité sont difficilement accessibles. N'y pénètrent – encore est-ce par effraction – que de très habiles physiciens, de très audacieux psychiatres. Seul, le domaine cinématographique entrouvre sa porte au grand public. A tout spectateur un tant soit peu attentif, l'écran révèle un soupçon, au moins, d'un univers fluide et

métalogique, d'une mobilité à quatre variables, d'un devenir qui ne respecte aucun étalon, d'une réalité qui n'est qu'inconstante relation parmi des nombres de mouvement. Et même le spectateur inattentif reçoit du film une orientation mentale qui l'encourage à penser en dehors de la rigueur rationnelle, grammaticale et syntaxique, en rupture et en marge des mots, au-delà et en deçà d'eux, selon la mystique, sentimentale et magique, des images (Epstein 1974 p. 408).

À l'image de J.S. Bach, Straub et Huillet feront acte de puritanisme en ce qu'à défaut de pouvoir faire appel à une lumière pré-langagière, à la représentation d'un monde complètement dé-créé, ils tenteront au moins de tendre à souligner le caractère irréconciliable entre notre manière d'exprimer la nature et la manière d'*être* de cette dernière. Ils nous mettent devant la foi en la *révélation* du monde, plutôt que de chercher à nous le révéler. Straub et Huillet tournent leur lentille pour mettre au foyer différentes profondeurs de la mémoire collective qui demandent à être réinterprétées *ad infinitum* pour faire le focus sur différentes couches du passé et ensuite nous aider à nous propulser dans un avenir nouveau.

Ce qui a permis de tendre vers le pouvoir de révélation du cinéma, ce n'est pas le moteur qui fait tourner la pellicule, mais la griffe et le révélateur, qui nous permettent de voir les images arrêtées et nous sauvent du chaos que représenteraient leur succession frénétique grâce à l'illusion de mouvement généré. Straub et Huillet s'évertuent dans *Nicht Versöhnt* à laisser le spectateur dans un état de non-réconciliation avec ces illusions pour tenter une réconciliation avec le réel. C'est seulement en tendant vers cette réconciliation de l'irréconciliable que Straub et Huillet parviendront à assurer la survivance et la mise à feu des différents *restes* du passé. L'objectif principal de leur entreprise de montage des temps présents et passés est de mettre en perspective les différents horizons d'attentes

qu'offrirait l'avenir si l'on voulait bien se donner les moyens de l'expérimenter sous différentes perspectives. Leur cinéma est l'une des trop rares formes de cinéma qui résiste contre ce que Franco Fortini décrit comme le « processus de nullification et de destruction des différences [qui] s'achemine triomphalement sur le corps des dernières générations d'Européens » (1979 p.16).

\*\*\*\*\*

Le métier du cinéaste, comme celui de l'historien, devrait consister à chercher à lever le voile obscurantiste des grands discours pour documenter l'irréconciliable. Chez Straub et Huillet, cela se concrétise dans leur posture de cinéastes-terroristes. En 1974, ils dédiaient leur *Moses und Aron* à Holger Meins, un ami du couple arrêté pour avoir participé aux activités de la *Rote Armee Fraktion* et mort en prison des suites d'une grève de la faim. Straub affirmait que « If we hadn't learned how to make films, I would have planted bombs » (dans Hoberman 2016). C'est le médium cinématographique qui, pour le couple Straub-Huillet, constituait la matière à partir de laquelle ils allaient pouvoir faire éclater les visions illusoire du monde et mettre au point leur forme d'expression de ces logiques conflictuelles.

*Nicht Versöhnt* semble bien encore aujourd'hui être d'actualité alors qu'on peut facilement constater – notamment avec la continuité de l'instrumentalisation de l'histoire par les classes politiques, la « crise des migrants », la guerre que mène la Maison Blanche contre les « Fake News » et la répression du droit à l'autodétermination du peuple Catalan imposé par l'Espagne avec le concours de l'Europe – que « l'Occident » a encore beaucoup d'avenues à emprunter avant de devenir aussi vertueux qu'il prétend l'être.



## Bibliographie

Adorno, Theodor W. 2003. *Minima moralia, réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W. 2011. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck.

Anders, Gunther. 1948. « On the Pseudo-Concreteness of Heidegger's Philosophy », *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 8, n° 3 (Mars), p. 337-371.

Agamben, Giorgio. 1991. « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1 (hiver). p. 31-36.

Agamben, Giorgio. 1998(I). *Image et Mémoire*. Paris : Hoëbeke.

Agamben, Giorgio. 1998(II). *Idée de la prose*. Paris : Christian Bourgeois.

Benjamin, Walter. 1974. *Gesammelte Schriften, Erster Band*. Francfort : Suhrkamp.

Benjamin, Walter. 2000. *Écrits, Tome II*. Paris : Gallimard (folio).

Benjamin, Walter. 2007. *Paris Capitale du XIXe siècle*. Paris : L'Herne.

Benasayag, Miguel & Angélique del Rey. 2012. *Éloge du conflit*. Paris : La découverte.

Bensaïd, Daniel. 2001. *Résistances, essai de taupologie générale*. Paris : Fayard.

Bensaïd, Daniel. 2010. *Walter Benjamin, Sentinelle messianique*. Paris : Prairies ordinaires.

Bloch, Ernst. 1978. *Héritage de ce temps*. Paris : Payot.

Bloch, Ernst. 2012. *Thomas Münzer, Théologien de la révolution*. Paris : Prairies Ordinaires.

Böll, Heinrich. 2001. *Les deux sacrements*. Paris : Seuil.

Bontemps, Jacques. 2016. « Straub / Pavese, primo tempo. De la nuée à la résistance de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », *Trafic*, n° 98, p.83-86.

Brecht, Bertolt. 1990. *La vie de Galilée*. Paris : L'arche.

Brossat, Alain. 2008. *Le grand dégoût culturel*. Paris : Seuil.

Cantagrel, Gilles. 1998. *Le moulin et la rivière : air et variations sur Bach*. Paris : Fayard.

Cantagrel, Gilles. 2017. *J.-S. Bach : l'œuvre instrumentale*. Paris : Buchet-Chastel.

Cavazzini, Andrea. 2015. « “Des choses très anciennes mais oubliées” ». Notes sur Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », *Cahiers du GRM* [En ligne], n° 8 <http://grm.revues.org/739> (consulté le 09 juin 2016).

Costanzo, Alexandre. 2014. Straub-Huillet, La possibilité d'un monde, *Cahiers du GRM* [En ligne], n°5, <http://grm.revues.org/404> (consulté le 03/03/2017).

DeAngelis, Michael. 1996. « Vision and History in *Not Reconciled* », *Spectator*. Vol.16, n°2, p. 57-69.

Delahaye, Michel. 1966. « Entretien avec J.-M. Straub », *Cahiers du cinéma*, n° 180 (Juillet), p. 52-57.

Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris : Minit.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris : Minit.

Deleuze, Gilles. 1986. « Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze », *Cahiers du cinéma*. n° 380 (Février), p. 24-32.

Dosse, François. 2001. *Paul Ricœur, Les Sens d'une vie*. Paris : La Découverte.

Dosse, François. 1995. « Paul Ricœur révolutionne l'histoire », *Espaces Temps*, n°59-60-61, p. 6-26.

Epstein, Jean. 1974. *Écrits sur le cinéma, Tome 1*. Paris : Seghers.

Farge, Arlette. 1998. *Écriture historique, écriture cinématographique*, dans Antoine de Baecque & Christian Delage (dir.) *De L'histoire au Cinéma*. Paris : Éditions Complexe.

Fortini, Franco. 1979. *Les chiens du Sinai, Fortini/Cani*. Paris : Éditions Albatros & Éditions de l'Étoile.

Fortini, Franco. 2015. « Sur Jean-Marie Straub-Danièle Huillet, Dalla nube alla resistenza », *Cahiers du GRM* [En ligne], n°8, [http:// grm.revues.org/724](http://grm.revues.org/724) (consulté le 01/09/2016).

Grønstad, Asbjørn. & Henrik Gustafsson. 2014. « Introduction » in Grønstad, Asbjørn. & Henrik Gustafsson (Dir.). *Cinema and Agamben, Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. New York / London : Bloomsbury

Harrison, Thomas. 1996. *1910 : The Emancipation of Dissonance*. University of Californai Press : Berkeley/Los Angeles/London.

Hartog, Simon. [1970]. « There's Nothing More International Than a Pack of Pimps », *Rouge* [En ligne] <http://www.rouge.com.au/3/international.html> (Consulté le 06/05/16).

Hoberman, J. 2016. « Sick of Popcorn Movies? Straub-Huillet Retrospective Offers an Antidote ». *The New York Times* [En ligne] <https://www.nytimes.com/2016/05/04/movies/sick-of-popcorn-movies-straub-huillet-retrospective-offers-an-antidote.html> (Consulté le 16/08/18).

Huillet, Danièle et Jean-Marie Straub. 2012. *Écrits*. Paris : Independencia éditions.

Koselleck, Reinhardt. 1979. *Le règne de la critique*. Paris : Minit.

Koselleck, Reinhardt. 1988. *Critique and Crisis*. Cambridge : MIT Press.

Koselleck, Reinhardt. 2011. *L'expérience de l'histoire*. Paris : Seuil.

Koselleck, Reinhardt. 2004. *Futures Past, On the Semantics of historical time*.  
New York : Columbia University Press.

Löwith, Karl, 1988. « The Political Implications of Heidegger's Existentialism ». *New German Critique*, n° 45 (automne), p. 117-134.

Marcuse, Herbert. 1968. *L'homme unidimensionnel*. Paris : Minit.

Marx, Karl. 1971. *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*,  
Paris : Aubier Montaigne.

Olsen, Niklas. 2012. *History in the plural : an introduction to the work of Reinhart Koselleck*. New York : Berghahn Books.

Ricœur, Paul. 1998. *Histoire et Mémoire*, dans Antoine de Baecque & Christian Delage (dir.) *De L'histoire au Cinéma*. Paris : Éditions Complexe.

Ricœur, Paul. 2003. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Seuil.

Rosenbaum, Jonathan. [1976]. « Not Reconciled 1976 review », *JohnathanRosenbaum.net* [En ligne] <http://www.jonathanrosenbaum.net/1976/03/not-reconciled-1976-review/> (Consulté le 02/12/15).

Roud, Richard. 1972. *Jean-Marie Straub*. New York : Viking Press.

Schoenberg, Arnold. 1983. *Theory of Harmony*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press.

Séguin, Louis. 2007. *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet : aux distraitements désespérés que nous sommes*. Paris : Cahiers du cinéma.



Thompson, Edward P. 1966. *The Making of the English Working Class*. New York : Vintage Books.

Turquety, Benoît. 2009. Danièle Huillet et Jean-Marie *Straub* : objectivistes en cinéma. Lausanne : L'Age d'homme.

Traverso, Enzo. 2005. *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : Fabrique.

Traverso, Enzo. 2011. L'histoire comme champ de bataille : interpréter les violences du XXe siècle. Paris : La Découverte.

Walsh, Martin. 1981. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. London : BFI.

Zuidervaart, Lambert. 2015. « Theodor W. Adorno », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, [En ligne] <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/> (Consulté le 14/02/17).

## **Médiagraphie**

Philippe, Jean-Claude. 1976. *Le cinéma des cinéastes - Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, France Culture (Émission de radio, 1ère diffusion : 14/03/1976).

1965. *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, Réalisé par Jean-Marie Straub, produit par Danièle Huillet.

