



VOLTSZENLOGEL, Thomas. Hölderlin, Brecht, Straub-Huillet : abîmes épiques. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-11. ISSN 2527-080X.

HÖLDERLIN, BRECHT, STRAUB-HUILLET : ABÎMES ÉPIQUES

HÖLDERLIN, BRECHT, STRAUB-HUILLET : ABISMOS ÉPICOS

Thomas Voltzenlogel
Université de Strasbourg, ACCRA

RÉSUMÉ: Les films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub font tomber le sens de la tragédie dans l'abîme de la langue et « profanent » le langage cinématographique dominant. La destruction de la tragédie antique prend, d'une certaine manière, la forme et le sens d'une *dé-construction épique*. En analysant *Der Tod des Empedokles* et *Antigone* de Straub-Huillet à la lumière du travail de Hölderlin et de l'héritage brechtien, on tentera de définir un *cinéma épique* qui repose sur « une dialectique du cinéma, du théâtre et de la vie ».

Mots-clés: Danièle Huillet ; Jean-Marie Straub ; *Der Tod des Empedokles* ; *Antigone* ; Cinéma épique.

RESUMO: Os filmes de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub fazem com que o significado da tragédia caia no abismo da língua e "profanam" a linguagem cinematográfica dominante. A destruição da tragédia antiga carrega, de certa forma, a forma e o significado de uma construção épica. Analisando *Der Tod des Empedokles* e *Antigone* de Straub-Huillet à luz da obra de Hölderlin e da herança brechtiana, tentaremos definir um cinema épico baseado em "uma dialética do cinema, teatro e vida".

Palavras-chave: Danièle Huillet ; Jean-Marie Straub ; *Der Tod des Empedokles* ; *Antigone* ; Cinema épico.

Introduction

En 1991, Danièle Huillet (1936-2006) et Jean-Marie Straub (1933) adaptent au cinéma *Antigone* de Sophocle (441 av. J.-C.) d'après la traduction (1800-1803) de Hölderlin retravaillée par Brecht (1948). Le tournage a lieu en été dans les ruines du théâtre antique de Segeste en Sicile. Le titre complet du film est *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*.

Hölderlin, Brecht, Straub-Huillet sont les noms de trois mouvements dialectiques, de trois gestes de déconstruction, de mise en crise de la tragédie de Sophocle et, plus largement, de la tradition tragique occidentale au théâtre puis au cinéma.

Hölderlin – après avoir tenté en vain d'écrire une « tragédie moderne » avec *Der Tod des Empedokles* – a été le premier à traduire le texte de Sophocle en considérant la tragédie grecque non pas comme l'héritage familiale des Anciens qu'il faudrait imiter, mais comme un texte qui nous est au contraire (nous : occidentaux) proprement étranger. Le texte grec de Sophocle est un texte oriental pour Hölderlin. Il substitue ainsi à la Querelle des Anciens et des Modernes, la relation problématique moderne des Grecs aux Hespériens (terme qui vient d'Hesperia, hespera qui signifie le soir. C'est le mot qu'employaient les Grecs pour désigner l'Italie, la région où se couche le soleil, l'*occidens*).

Hölderlin va jeter *Antigone* de Sophocle dans les abîmes de la nuit pour en extraire un texte longtemps considéré comme « obscur », un texte purgé du pathos : première étape avant la transformation brechtienne de la tragédie en poème épique.

Straub et Huillet s'inscrivent dans ce mouvement : en étrangéisant une tragédie bien connue, trop familière pour le Vieux continent, en purgeant la tragédie des intentions affectives qu'elle appelle, ils mettent au jour l'absolue contemporanéité du combat d'Antigone. Selon la conception benjaminienne de l'histoire (Benjamin, 2000b) à laquelle adhèrent Straub et Huillet, les morts sont convoqués au banquet des vivants pour que le combat contre la barbarie (capitaliste, impérialiste, sexiste, raciste) ne soit plus représenté comme une défaite écrite pour l'éternité mais comme une défaite temporaire ouverte à de nouvelles bifurcations historiques et d'autres issues.

1. Dans *La Tâche du traducteur*, Walter Benjamin tente de repérer, dans les traductions poétiques des pièces de Sophocle par Hölderlin, une combinaison possible d'éléments qui font sens. Le sens est ce qui, dans les traductions de Hölderlin, tombe « d'abîme en abîme [*Abgrund zu Abgrund*], jusqu'à risquer de se perdre dans les gouffres sans fond de la langue ». Notons en passant que, dans la traduction de M. de Gandillac revue par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, « *Abgrund* » est traduit par « précipice » (2000a, 261). Paul de Man propose d'entendre « "abîme" non dans un sens de pathos mais dans son acception technique : comme lorsque vous parlez d'une structure de mise en abyme, le genre de structure qui fait apparaître clairement que le texte lui-même est un exemple de ce qu'il démontre » (2003, 30).

C'est en ce sens que Benjamin qualifie d'« archétypes » (2000a, 261) les traductions des pièces de Sophocle par Hölderlin : des textes structurés de manière à ce qu'ils apparaissent pour ce qu'ils sont, des traductions d'une langue à une autre. « Chez Hölderlin la traduction devient

manifestation » écrit Martine Broda (1999, 44). Cette volonté de Hölderlin est par ailleurs formulée précisément dans son concept de « césure » :

Le *transport* tragique est à la vérité proprement vide, il est le moins pourvu de liaisons.

Par là, dans la consécution rythmique des représentations, où s'expose le transport, ce que l'on nomme dans la mesure des syllabes la césure, la pure parole, la suspension antirythmique, devient nécessaire pour rencontrer comme arrachement le changement et l'échange des représentations, à un tel sommet qu'alors ce ne soit plus le changement des représentations, mais la représentation en elle-même qui apparaisse (1999, 952).

La représentation en tant que représentation – en tant que procédé donc – doit apparaître dans le texte et sur la scène. Le chemin qui a conduit Danièle Huillet et Jean-Marie Straub à Brecht « passait par Hölderlin » (1993) : il y a dans le travail de traduction (de réécriture ?) des pièces de Sophocle par le poète allemand, dans sa compréhension de la tragédie sophocléenne, un premier geste de *déconstruction* (Lacoue-Labarthe, 1986, 53) et, par conséquent, un *Umfunktionierung* (Benjamin, 2003, 132) : un changement de fonction de la représentation théâtrale. Un geste qui sera prolongé par Brecht lorsqu'il s'emparera de la traduction de Hölderlin pour proposer sa version en 1948.

2. Le geste profane de Hölderlin est de reprendre une tragédie antique (*Antigone* ou *Œdipe*) en transformant sa fonction initiale. La katharsis n'est plus « l'effet de la représentation » (Lacoue-Labarthe, 1993, 65) - qui, depuis la Renaissance, est ce qui purge les spectateurs de la pitié et de la crainte. La katharsis est au contraire « transférée sur la scène » ; elle devient « un effet interne à la (re)présentation » : « Hölderlin interprète la katharsis comme la purification du pathos tragique » (64-65).

Mais la tragédie hölderlinienne est double : elle est une tragédie (de la théorie) de la tragédie : l'œuvre se réfléchit elle-même et devient le Sujet de la représentation (Lacoue-Labarthe, 1986, 61) ; mais elle est, en même temps, une tragédie du temps : le sacrifice tragique d'Antigone ne représente qu'une « solution temporaire apportée à son époque » (Dastur, 2003, 49). Antigone se sacrifie car son temps n'est pas encore venu, la victoire de Créon n'est que temporaire et lui coûte davantage que la défaite (sa femme et son fils meurent en le maudissant). Françoise Dastur met l'accent sur la dialectisation de la tragédie de Sophocle opérée par la traduction de Hölderlin : la tragédie du temps « n'accorde jamais un repos final, mais continue inlassablement son processus infini dans de toujours nouvelles dissolutions et structurations » (2003, 50).

L'effet tragique se produit « quand la mimésis, comme dit Aristote, produit de la mathésis : donne à penser et fait comprendre » (Lacoue-Labarthe, 1998, 72). Mais le « plaisir »

de la représentation, selon Aristote (1980), est double : il provient non seulement du plaisir de fabriquer des représentations mais également du plaisir que l'on prend à apprendre à reconnaître ce que les images représentent (48b9) et cela quand bien même ces images produiraient de l'étonnement (1371b4). Ce double plaisir est séparé : d'un côté, il relève du travail des artistes, de l'autre il provient de l'activité du spectateur.

3. Le geste de Hölderlin est le premier mouvement d'une relève (au sens de la *Aufhebung* hégélienne, le dépassement dialectique) de cette contradiction : en disposant dans sa traduction les marques, les traces de son activité de traducteur (en obscurcissant le texte de Sophocle diront certains), le poète entend réconcilier la pratique du poète et celle du spectateur. Ce procédé dialectique est prolongé dans le *Verfremdungseffekt* (l'effet d'étrangéisation) théorisé et pratiqué par Bertolt Brecht.

Ce procédé au cœur de son théâtre épique vise à rendre insolite ce qui est banal, à rendre transformable ce qui paraît immuable, à rendre historique ce qui se dessine sous les traits du destin et de la fatalité. Mais le procédé d'étrangéisation (la citation, l'adresse aux spectateurs, l'usage de panneaux, la récitation du texte « à la troisième personne » etc.) se compose de techniques qui non seulement délie les processus socio-historiques d'un quelconque destin, les gestes culturellement déterminés d'une quelconque « nature humaine » fantasmée, mais fait également apparaître la représentation de ces processus, gestes, attitudes, figures comme des représentations, comme le résultat d'un travail de (la) représentation.

Lorsque Brecht a pour projet de mettre en scène *Antigone* de Sophocle, il n'hésite pas à copier purement et simplement la traduction qu'en a faite Hölderlin. L'utilisation de ce modèle de théâtre en 1948 est une tentative de représenter la violence que l'Etat est capable de mettre en œuvre contre ceux qui refusent la guerre qu'il mène et la manière dont il a recours au concept de destin pour éviter soigneusement que l'on évoque sa responsabilité. Il ajoute au texte de Hölderlin, un prologue qui met en scène à Berlin en 1945 deux sœurs terrifiées par la découverte du corps pendu de leur frère condamné pour désertion.

4. Ce que tentent de donner à voir et à faire comprendre les tragédies holderliniennes – tout comme les œuvres cinématographiques de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub – c'est la théorie et la pratique qui les sous-tendent. En mettant au jour les articulations des parties de l'œuvre, les jointures de sa construction, les traces des manifestations de son procès de production, la représentation (en tant que procès) devient elle-même le Sujet de la représentation.

Danièle Huillet et Jean-Marie Straub sont fidèles à Hölderlin et à Brecht. Avec le premier, ils partagent l'idée que « l'art est un processus qui va certes contre la nature, mais afin de la faire apparaître, non de la détruire » (Dastur, 2013, 30) et voient dans les paroles de son Empédocle la formulation d'une utopie communiste :

Vous avez soif depuis très longtemps d'inhabituel,
et comme d'un corps malade l'esprit
d'Agrigente se languit hors de la vieille ornière.
Ainsi risquez-le ! ce que vous avez acquis,
ce que la bouche de vos pères vous a raconté, enseigné,
lois et usages, noms des anciens dieux,
oubliez-les audacieusement et levez, comme des nouveaux-nés,
les yeux vers la divine Nature [...] (Hölderlin, 1987, 137-139).

Au second, ils empruntent certaines techniques dramaturgiques (parmi lesquelles : la citation) et s'inscrivent dans son orientation politique et esthétique : produire un théâtre (un cinéma) de l'ère scientifique qui soit matérialiste et dialectique (Voltzenlogel, 2012), un théâtre (ou un cinéma) épique.

Quand Danièle Huillet et Jean-Marie Straub produisent en 1991 leur *Antigone* à partir de la reprise de Brecht, ils expriment leur solidarité fraternelle avec le personnage éponyme qui s'oppose à la guerre et proteste contre la première Guerre du Golfe¹. Ils voient dans le Créon de Hölderlin et de Brecht la figure de Georges Bush.

Leur méthode de travail se distingue des films anti-guerre dominants et principalement d'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, œuvre emblématique des nouvelles tragédies post-modernes occidentales dont l'une des caractéristiques est l'expression de l'impuissance et de l'incapacité à penser un événement. Les acteurs (non professionnels) récitent leur texte pour marquer le travail d'apprentissage au lieu de le prononcer comme s'ils improvisaient (Brecht, 1972, 396) ; le découpage en plans est organisé à partir d'un point de vue unique afin que le spectateur puisse se repérer plus facilement dans l'espace et sentir que le regard porté sur ce qui est filmé est construit, est le résultat d'une intention de cinéaste.

¹ « J'ai parlé avec Moravia en 1981. Nous étions dans une voiture. Il m'a regardé et m'a dit "Straub, la prochaine guerre sera dans le Golfe." J'ai dit : "Mais comment ?" Il m'a répondu : "Si j'ai interviewé divers généraux de l'Otan, allemands et américains et ils sont en train de préparer, de programmer une guerre du Golfe." Saddam Hussein a seulement été un prétexte. Le pauvre idiot est tombé dans un piège. Même lorsqu'il a occupé le Koweït il l'a fait avec la bénédiction américaine. Si la CIA avait poussé Saddam Hussein à faire ce qu'il a fait pour ensuite pouvoir faire la guerre qu'ils ont fait cela n'aurait pas été différent. Et l'on pourrait un jour découvrir qu'il en a été exactement ainsi. Au lieu de parler du nouvel Hitler... Le nouvel Hitler était à Washington. Dans les journaux allemands... nous étions à Berlin, préparant ce texte sur Antigone ce texte de Brecht inspiré de Hölderlin et la réponse que nous pouvions donner à cette situation était celle-là parce que le Créon de Brecht est un portrait de George Bush. » STRAUB, Jean-Marie, « Jean-Marie Straub, la résistance du cinéma. Bande-paroles du film "Jean-Marie Straub, La Résistance du cinéma" réalisé par Armando Ceste, 1991 », trad. J. Borsatto, *Dérives* [en ligne], <http://www.derives.tv/Jean-Marie-Straub-La-Resistance-du>.

Leur intention est de s'opposer à l'inflation de bons sentiments, de pathos, à laquelle invite la spectacularisation tragique de la guerre : spectacularisation que recherchera ouvertement Georges Walker Bush lors de la seconde guerre du Golfe, notamment dans son discours du 20 septembre 2001 (« des frappes spectaculaires [dramatic] diffusées à la télévision », apud Bensaïd, 2008, 55)

Straub et Huillet reprennent le texte de Hölderlin modifié par Brecht mais l'ampute de son prologue. Il est ingénieusement remplacé au générique par la musique de Bernd Alois Zimmermann extraite de l'opéra *Die Soldaten* : un collage de citations musicales où l'on entend des passages de la célèbre *Chevauchée des Walkyries* de Wagner. Les cinéastes savent pertinemment à quelles images est aujourd'hui associée cette musique dans l'imaginaire collectif, à quelles scènes de film elle est aujourd'hui comme suturée : l'attaque hélicoptérée d'un village vietnamien par l'armée américaine dans *Apocalypse Now*.

En convoquant ces images dans l'imaginaire du spectateur, ils introduisent dans l'expérience esthétique qu'ils proposent une autre représentation dite « critique » de la guerre afin de se positionner non seulement contre la guerre du Golfe mais également contre cette représentation de la guerre. Leur *Antigone* s'oppose aux images du film de Coppola mais également à un certain art (manière) de faire du cinéma.

5. A la fin du film, on entend le bruit que produisent le moteur et l'hélice des hélicoptères dans le ciel et on peut lire sur un carton le texte suivant de Brecht, extrait de son discours prononcé à Vienne en 1952 :

La mémoire de l'humanité pour les souffrances subies est étonnamment courte. Son imagination pour les souffrances à venir est presque moindre encore.
C'est cette insensibilité que nous avons à combattre.
Car l'humanité est menacée par des guerres vis-à-vis desquelles celles passées sont comme de misérables essais, et elles viendront sans aucun doute, si à ceux qui tout publiquement les préparent, on ne coupe pas les mains (pour une autre traduction de cet extrait : Brecht, 1970, 251-252).

Les deux motifs (la musique de Wagner et le son des hélicoptères) renvoient l'imaginaire du spectateur au film de Coppola, à son incapacité à critiquer véritablement l'impérialisme états-uniens et la guerre du Vietnam. Car le cinéaste d'*Apocalypse Now* est trop proche de cette horreur, de cette folie meurtrière, si bien que pour les besoins du film, Coppola lui-même n'hésitera pas à recourir aux procédés militaires à des fins cinématographiques en bombardant au napalm toute une forêt indonésienne pour représenter et dénoncer les effets du napalm. La critique de l'impérialisme états-uniens par Coppola se mue en nouvel impérialisme cinématographique tant par les effets du film sur les spectateurs que par le tournage lui-même sur les lieux et sur les êtres qui y vivent.

L'imagination des spectateurs est colonisée par le spectacle tragique des guerres. Car il s'agit bien de représentation tragique et non épique contrairement à ce que laisse entendre la catégorie epic film dans laquelle sont rangées les films tel qu'*Apocalypse Now*. La peur de la guerre, la pitié pour les victimes (qui sont deux caractéristiques de la poésie tragique pour Aristote) et le plaisir que procure leur représentation cinématographique s'entrelacent et obstruent les sens, empêchent toute pensée des conditions et des processus qui participent aux conflits militaires.

6. Si Straub et Huillet choisissent d'adapter *Antigone* au cinéma en 1991 c'est, entre autres, pour marquer leur opposition au climat belliciste du début de cette décennie. Les Etats-Unis mènent la guerre du Golfe contre Saddam Hussein ; en France, de nombreux intellectuels, dont certains s'autoproclament « de gauche », appellent à soutenir cette guerre dans le journal *Libération* (Finkielkraut, 1991). Contre les partisans de la guerre, les cinéastes construisent des images qui posent un « regard fraternel » sur Antigone, celle qui s'oppose à la loi des hommes défendu par Créon en voulant enterrer le corps de Polynice, son frère déserteur.

La rencontre de deux situations historiques et géographiques différentes (la Grèce antique et la séquence de la Guerre du Golfe contemporaine de la sortie du film) a pour fonction de mettre au jour des connexions, des relations qui transforment la représentation que le spectateur peut se faire d'un événement ou de la réalité sociale et historique dans laquelle il se situe. Selon Bresson (1975, 59), « une vieille chose devient neuve si tu la détaches de ce qui l'entoure d'habitude ». La réanimation des textes par leur récitation permet de transmettre un récit et des expériences à des spectateurs. Cette transmission de l'expérience est nécessaire pour Straub et Huillet, car selon eux « on ne peut pas exister, se révolter, sans le passé » (Raymond, 2008, 97).

Mais la transmission ne s'arrête pas uniquement aux frontières du contenu, des significations du texte récité. La transmission de l'expérience révèle aussi la manière dont on organise cette transmission, la manière dont on construit le dispositif qui permet cette rencontre entre des réalités différentes.

7. Pour Jean-Marie Straub « si tout le monde filmait comme Ozu, les gens ne seraient plus capables de voir un film de Coppola ou d'Angelopoulos, ils trouveraient que ça n'a aucun intérêt, parce que ça n'a aucun rapport avec ce qui nous arrive tous les jours et ce qu'on voit et ce qu'on entend » (Deniel, 1987, 32). Les films d'Ozu ont « quelque chose en commun avec ce que nous aussi on voit et entend, et ça nous permet d'en voir encore un petit peu plus, ou un

petit peu différemment, ou un petit peu à côté ». Mais cela permet aussi de voir de quelles manières Ozu construit le regard qu'il nous donne à voir :

[...] je peux prétendre, paradoxalement, que ce que fait Ozu, n'importe qui pourrait le faire, et qu'il suffirait que ce soit un cinéaste un peu intéressé par son artisanat, par son travail, ses personnages et ses histoires, pour filmer de la même façon. Et mon rêve, c'est que les films que nous faisons arrivent à proposer une méthode qui fasse qu'on dise que n'importe quel crétin un peu patient et prêt à se donner du mal peut arriver à faire le même genre de films ; mon rêve c'est que ce ne soient pas des films qui donnent des complexes, devant lesquels on se dise « mon Dieu, le Grand Art, c'est inaccessible, etc. » . Ça, c'est ce que font les gens comme Bertolucci ou les Taviani ou même Angelopoulos : le contraire d'Ozu, et ce qui fait qu'Ozu est grand, c'est que n'importe qui pourrait faire ce qu'il fait (1987, 31).

Straub et Huillet réalisent leurs films en imaginant un spectateur intéressé par la production d'une œuvre cinématographique, en concevant le spectateur comme un « collègue » auquel ils proposeraient une méthode de fabrication d'un film (Lafosse, 2007, 129). Selon Jean-Marie Straub, n'importe qui pourrait se saisir de la méthode de travail d'Ozu, précisément parce que cette méthode apparaît dans le film en transparence.

Car le spectateur d'*Antigone*, s'il prête attention aux images et aux sons ne pourra s'empêcher de voir et d'entendre qu'il y a un lézard (au propre comme au figuré) (Passerone, 2014). Un lézard fait effectivement irruption dans le champ en arrière-plan et l'intervalle de temps laissé au spectateur permet de le voir très distinctement. Mais il y a un autre lézard, un « problème » dans le film, entre les plans, quelque chose d'abord imperceptible mais qui se révèle progressivement pour peu que l'on prête attention à tous les éléments présents sur les images et la bande-son. Ce lézard : c'est la différence de lumière ou les intensités différentes du vent entre les plans ; tous ces « faux-raccords » qui peuplent le film, toutes ces « erreurs » que le cinéma dominant prend soin de dissimuler. Straub et Huillet prennent au contraire le parti de conserver ces manifestations de discordance entre le temps diégétique et le temps de production du film. Car ces manifestations sont des traces du travail cinématographique, des traces du découpage, du montage, des (« faux ») raccords entre des plans différents. L'apparition de ces traces qui rompent l'illusion du continuum diégétique participe à la destruction des clichés, des représentations dominantes du cinéaste et du spectateur.

Le geste cinématographique de Straub-Huillet est un geste de déstructuration, de désorganisation, de désystématisation (et de reconstruction) des modèles cinématographiques dominants afin de rendre épique ce qui ne se concevait que sous l'angle du tragique ; afin de rendre sensible les possibilités de transformation du monde là où la tragédie fixe les actions dans la chaîne des destins.

8. Danièle Huillet disait que « l'histoire de la nature n'est pas tout à fait l'histoire des hommes. Ça court parallèlement malgré les saccages » (Lafosse, 2007, 102). Par leur dispositif cinématographique, les cinéastes rendent sensible cette discordance-là, qui apparaît de manière plus ou moins intense en fonction des films. Dans *Antigone*, les acteurs s'inscrivent dans les ruines du théâtre antique (« indices de régression et de déclin » ? Schefer, 2009, 145), dans un espace qui leur est étranger (peut-être même étrangement inquiétant). Le spectateur assiste au retour de la nature qui absorbe progressivement les ruines : la promesse d'une « résurrection » (147) possible.

Le spectateur est exposé à une transgression des règles cinématographiques élémentaires de la représentation du temps. C'est le sens lui-même qui est profané. Ce qui est défait, c'est l'idée de « l'avant et l'après, ces notions si incertaines et vides aux yeux des anciens, ces notions qui pour le christianisme n'avaient sens que dans une perspective de fin du temps » (Agamben, 2002, 171). Cette idée est devenue « le sens : et ce sens nous est présenté comme l'historique véritable ».

Les tensions qui résident dans chaque plan des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (celles entre les corps humains et les éléments naturels, entre les voix et le vent, le bruit des feuilles qui s'agitent) forment « un tissu dialectique d'éléments hétéroclites, différents » (Raymond, 2008, 124) : un éventail d'éléments dont les histoires se déploient de manière parallèle. La matière cinématographique produite vient mobiliser nos sens d'une manière inédite. Elle vient troubler notre rapport au cinéma, à ce qui fait cinéma : à l'image et aux sons projetés et diffusés. Ce trouble cinématographique a des répercussions extracinématographiques : l'expérience singulière du temps à laquelle les films invitent les spectateurs, l'ennui qu'il peut procurer, ces absences de paroles, ou encore ces failles tempo-relles flagrantes dans le montage des plans, enjoignent le spectateur à une redécouverte radicale du temps, de sa non-linéarité, des fluctuations du rapport de chaque individu au temps. Cette expérimentation radicale n'est pas sans conséquences sur la manière que chacun adopte pour regarder le monde et analyser le sens qui s'y diffuse par les représentations dominantes cinématographiques, théâtrales, télévisuelles, etc.

Le changement de fonction (*Umfunktionierung*) – le propre d'un passage du tragique (soumission du texte aux effets qu'il doit produire) à l'épique (articulation dialectique du dit et des modalités du dire) – permet la déconstruction du sens et l'ouverture des sens. Le film et le monde s'ouvrent, pour le spectateur, au co-ouvrage des interprétations. Le théâtre et le cinéma épique ont pour tâche de faire en sorte que chacun soit « son propre historien », afin de « vivre avec plus de soin et d'exigence » (BRECHT, 1978, 91).

Références

- AGAMBEN, Giorgio. **Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire.** Trad. Y. Hersant. Paris : Payot & Rivages, 2002.
- ARISTOTE, **Poétique.** Trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Seuil, 1980, 48b9, p. 43
- BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur (1923), **Œuvres I.** Trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2000a.
- BENJAMIN, Walter, L'auteur comme producteur, **Essais sur Brecht.** Trad. P. Ivernel. Paris : La Fabrique, 2003, p. 132.
- BENJAMIN, Walter, « Thèses sur le concept d'histoire », **Œuvres III**, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2000b, p. 427-443.
- BENSAÏD, Daniel, **Éloge de la politique profane.** Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », 2008
- BRECHT, Bertolt. « Au congrès des peuples pour la paix », **Écrits sur la politique et la société**, trad. P. Dehem et P. Ivernel, Paris : L'Arche, « Le Sens de la Marche », 1970, pp. 251-252.
- BRECHT, Bertolt. « L'individu aussi a son histoire », **Me Ti. Livre des retournements.** Paris : L'Arche, 1978.
- BRECHT, Bertolt. **Écrits sur le théâtre**, I. Trad. J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdeuil, Paris : L'Arche, 1972.
- BRESSON, Robert. **Notes sur le cinématographe.** Paris : Gallimard, 1975.
- BRODA, Martine. « Berman ou l'amour de la traduction », dans Broda, Martine (dir.), **La Traduction-poésie. A Antoine Berman.** Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.
- DASTUR, Françoise. « Tragédie et modernité », **Hölderlin, le retournement natal.** Paris : Les Belles Lettres, coll. « Encre Marine », 2013.
- DENIEL, Jacques (dir.). **Jean-Marie Straub – Danièle Huillet**, Dunkerque, A Bruit Secret, Studio 43 MJC de Dunkerque/DOPA Films/École Régionale des Beaux-Arts de Dunkerque, 1987.
- FINKIELKRAUT, Alain, DE FONTENAY, Elisabeth, LYOTARD, Jean-François, ROGOZINSKI, Jacob, TAGUIEFF, Pierre-André, TOURAINE, Alain, SALLENAVE, Danièle, « Une guerre requise », **Libération.** 21 février 1991.
- HÖLDERLIN, Friedrich. « Remarques sur les traductions de Sophocle », **Œuvres.** Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **La Mort d'Empédocle.** Trad. D. Huillet et J.-M. Straub, Toulouse : Ombres, 1987.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe. « La césure du spéculatif », **L'Imitation des modernes. Typographies II.** Paris : Galilée, 1986.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe. **Métaphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin.** Paris : PUF, coll. « Les essais du Collège International de Philosophie », 1998.
- LAFOSSE, Philippe. **L'Étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub.** Toulouse : Ombres, 2007.
- MAN, Paul de. « Conclusions : "La Tâche du traducteur" de Walter Benjamin », dans MAN, Paul de, HUMBOLDT, Wilhelm von, BYG, Barton, **Autour de La Tâche du traducteur.** Courbevoie : Théâtre Typographique, 2003.
- PASSERONE, Giorgio. **Un lézard. Le cinéma des Straubs.** Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2014
- RAYMOND, Jean-Louis (dir.). **Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.** Paris : Les Éditions Beaux-arts de Paris, 2008.
- SCHEFER, Olivier. **Des revenants : corps, lieux, images.** Montrouge : Bayard, 2009.
- STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle. « Le chemin passait par Hölderlin », (propos recueillis par B. Damerou), dans *Brecht après la chute.* Confessions, mémoires, analyses. Paris : L'Arche, 1993, p. 94-106.

VOLTZENLOGEL, Thomas. « Outrage au “bon sens” : l'exemple de *Umiliati* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », dans LACHAUD, Jean-Marc, NEVEUX, Olivier (dir.). **Une esthétique de l'outrage ?** Paris : L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2012, p. 143-154.