



Sicilia !

Tropo male offender il mondo

de Jean-Marie Straub & Danièle Huillet

Fiche technique

France/Italie - 1998 - 1h06

Noir & Blanc

Réalisation, scénario :

Jean-Marie Straub

Danièle Huillet

d'après le roman de **Elio Vittorini** *Conversazione in Sicilia*

Image :

William Lubtchansky

Son :

Jean-Pierre Duret



Interprètes :

Gianni Buscarino

Vittorio Vigneri

Angela Nugara

Carmelo Maddio

Angela Durantini

Simone Nucatola

Résumé

Le récit d'un voyage initiatique et une métaphore politique, en dépit de la note qui prétend qu'au lieu de la Sicile, l'action pourrait avoir lieu en Perse ou au Venezuela. C'est pourtant bien en Sicile que Silvestro, le protagoniste-narrateur effectue ce "voyage dans la quatrième dimension", dit-il, dans son enfance. C'est non seulement pour retrouver les lieux et les mots, les personnages, les sensations, les bruits, les odeurs, les interrogations de ses 7 ans, mais pour se comprendre lui-même, en même temps que son enfance et son pays natal.

Critique

La première chose qui frappe dans **Sicilia !**, plus encore que sa brièveté mais non sans lien avec elle, c'est sa légèreté. Une légèreté qui vient peut-être du choix du texte, *Conversation en Sicile* (1937-38), roman de l'écrivain italien Elio Vittorini, dont les Straub ont retenu quelques «constellations et dialogues». Quatre exactement dans le voyage qu'un Sicilien, Silvestro, désireux d'en éclaircir certains points, fait sur les lieux de son enfance et de son histoire.

1. conversation dans un port avec un vendeur d'oranges malheureux en affaires ;
2. conversation dans un train avec le Grand

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA



Lombard, un propriétaire terrien aspirant à des "devoirs nouveaux" ; 3. conversation - centrale à tous égards -, voire querelle, avec sa mère, dans sa maison de Grammichele ; 4. sur la place du même village, négociation et conversation avec un rémouleur «illuminé». Ce texte, une double proximité le caractérise : proximité des mots, plus quotidiens, moins «littéraires» que ceux que les Straub filment d'habitude ; proximité de ce que ces mots évoquent, un petit nombre de récits individuels ou de famille où sont restituées des expériences communes : repas, amour, travail, etc. On n'a donc pas affaire à la difficulté intrinsèque d'un texte - et de ses conditions de préférence - donné comme trop lointain ou trop étrange. Chose rare sinon unique chez les Straub, **Sicilia !** (qui, un temps, s'est appelé *Du nom et des larmes*) s'affronte au trop facile, au trop connu.

De ce retournement procède un aspect important du film, son comique. Il n'est pas vrai que celui-ci était auparavant absent du cinéma des Straub, à qui revient même l'invention d'un burlesque textuel plus que corporel, physique de toute façon, où ce ne sont pas les corps, mais d'abord les langues et les bouches qui trébuchent et se font mal. Mais dans **Sicilia !** c'est différent : d'abord le comique prend une dimension plus grande que jamais, ensuite il se déplace de l'acteur vers le personnage - de l'extérieur vers l'intérieur -, faisant de la mère et du rémouleur des figures délibérément, positivement comiques. Sans doute faut-il donc parler d'humour, d'un humour permanent qui fonctionne à l'intérieur du film comme stratégie de discours, riposte de la mère devant les assauts du fils ; et concerne également tout le cinéma des Straub, l'idée qu'on en a, les appréhensions et les blocages qui l'entourent en permanence. **Sicilia !** noue avec lui un étrange dialogue fait d'ironie, de distance et presque de désinvolture. Quelques thèmes importants s'infléchissent ou s'inversent, comme celui de la fidélité, et des

audaces font irruption - un plan sans son, un même panoramique répété plusieurs fois, un jeu inhabituel avec les distances dans l'espace -, encore inconcevables il y a dix ans.

Chaque fois que la mère, à la demande du fils, se lance dans le récit d'un épisode passé, celui-ci s'empresse de lui signaler une contradiction. Il ne conçoit pas par exemple que son grand-père maternel ait pu être socialiste et participer sincèrement à la procession de Saint-Joseph. Quelque part, ça le dépasse. Tranquillement, et néanmoins sèchement, sa mère confirme que son père était "*un grand socialiste, un grand chasseur et grand à cheval à la procession*" ; mais qu'à la limite ce n'est pas un problème puisque la procession n'était pas une affaire de religion : "*C'était des chevaux et des hommes à cheval. C'était une cavalcade*". Sans cesse, elle doit se sortir des impasses où cherche à l'acculer son fils, avancer ou reculer, réintroduire de la différence à l'intérieur de ce qu'elle dit, soit en arguant que ceci va très bien avec cela (le socialisme avec la procession), soit en répliquant au contraire que ceci n'est pas cela : qu'il y a séducteur et séducteur, que les escapades de son père et celles de son mari sont sans commune mesure.

Au nom de l'objectivité historique, le fils s'engage dans un processus qui consiste à vouloir au départ se souvenir de tout pour ensuite affirmer que ce tout, parce que contradictoire, n'a simplement pas pu exister. Entreprise cynique, et dans une certaine mesure négationniste. Face à lui se dresse sa mère, dont la grande arme est la ruse. Ses contre-attaques ne vont pas en effet sans moqueries, esquives, affirmations paradoxales ni jeu sur les mots. C'est là qu'apparaissent la force et la valeur stratégique de l'humour. Celui-ci, dans **Sicilia !** ne vise pas l'effet, mais définit l'attitude générale, la position de pensée qui permet de se replacer soi-même en situation d'altérité face aux mots qu'on emploie,

et d'en faire de même pour le langage face aux choses qu'il désigne. Seul à rejeter toute familiarité induite par le langage, il redonne sens à des évidences comme «une procession est une affaire de chevaux et d'hommes à cheval», ou «ce n'est pas toujours le chômage qui fait mal», «on peut être pauvre et manger à sa faim». La logique voudrait que la mère serve de repère stable, mais c'est elle qui constamment modifie les appuis et refuse de considérer le passé sous un seul angle. Ses réponses sont aussi peu familiales que possible. C'est le fils-voyageur qui est cloué au sol, et la maison-mère qui devient l'espace de la déterritorialisation. D'où qu'en matière de repères on s'y perde parfois.

Seule la ruse peut vaincre le bon sens du fils, en lui substituant une autre forme de bon sens. Il n'y a pas ici - de la part des Straub, cela surprend forcément un peu - de vertu particulière de la rectitude. Il y a au contraire une vertu du louvoiement et de la chicane, que les Straub identifient de plus en plus à la femme. La vraie foi n'est donc jamais séparable d'une *mauvaise foi* (tel est le nom de cet autre bon sens), dont elle n'est pas le négatif mais un élément à part entière. Après l'attaque et la contre-attaque, vient un troisième temps, où s'interrompent la recherche et la remontée dans la chaîne des explications. La contradiction y est dépassée, non par résolution, mais par saut. La mère retrace l'amour qu'elle a vécu avec un ouvrier des souffrières qui n'hésitait pas à marcher cinquante kilomètres pour la voir. Or brusquement, au lendemain de grèves sévèrement réprimées, elle ne l'a plus revu.

Doute du fils quant au fait que ceci explique réellement cela, et ultime parade de la mère par quoi s'achève la scène centrale : "*Pourquoi ne serait-il pas réapparu ?*". Du passé on ne connaît jamais tout, mais on peut décréter «à quoi s'en tenir». Là est la foi, bonne et mauvaise. La frontière est nette entre ceux pour qui, comme la mère, se souve-

nir signifie qu'on *tranche*, porté par un choix qui s'érige en acceptation de tout ce qu'il est possible de savoir. Et ceux qui, comme le fils, *retranchent*, en annulation de ce qu'ils savent. Partage de la partialité affirmative et de l'impartialité au fond négatrice, dont il est évident que, pour les Straub, il est à la fois discursif, moral et esthétique.

La mère réalise par la parole ce dont l'image, dans des circonstances analogues, risquerait d'être incapable. Parlant de "cavalcade", elle insiste sur ce qui se tirerait d'une image de procession si on savait la regarder. Elle n'ignore pas pour autant qu'un témoin ferait sans doute comme son fils, lirait sans même avoir vu. Il y a donc, dans **Sicilia !**, une confiance en l'image qui, parce qu'elle prend les choses en bloc, ne retranche pas ; et une méfiance à son égard, envers l'éventualité que, pour la même raison, elle ne permette pas de trancher. Évidemment, le cinéma des Straub a toujours été pris et comme écartelé entre ces deux extrêmes. Mais la singularité de leur dernier film vient de ce qu'il se prononce, dans le match de l'image et des mots, *plutôt* en faveur de ceux-ci. Et en eux l'humour qui, malgré la violence qui leur est faite, est le plus grand hommage qu'on puisse leur rendre, détermine le point de vue, ou plutôt la variété des points de vue où les Straub, cette fois, ont voulu se placer. De là encore trois autres « exceptions » de **Sicilia !** : l'humour étant d'abord rapport de soi à soi, le dialogue tournant souvent au monologue, il est celui de leurs films où l'unité de ce qui lutte et de contre quoi il y a lutte est la plus serrée ; c'est donc en même temps leur film le plus "mental" et celui qui *nous* parle le plus directement, de l'intérieur. (...)

Emmanuel Burdeau

Cahiers du Cinéma n°538 - Septembre 99

Entretien avec les réalisateurs

Comment êtes-vous passés du roman de Vittorini au film ?

- Jean-Marie Straub : Tous les mots du film viennent du texte, mais les dialogues n'existent pas sous cette forme dans le roman. Ils sont souvent en style indirect, ou entrecoupés de remarques psychologiques. Une fois des blocs de texte mis au jour, il faut chercher les nervures, les articulations selon lesquelles construire la mise en scène. Là sont les décisions esthétiques, donc politiques : il faut savoir de quel côté on est.

- Danièle Huillet : Ce travail est d'abord effectué par Jean-Marie seul ; ensuite, je le critique, on discute. Durant la première phase, il cherche, il peine, à un moment il dit : "je commence à voir quelque chose." Les gens disent : "Straub travaille avec les mots", c'est faux. Il cherche les images.

Le film est donc précisément préparé à l'avance ?

- J.-M. S. : Le découpage est entièrement écrit. Par exemple, la partie centrale du film, la rencontre avec la mère, se compose d'un prélude et de six mouvements, dont le dernier en trois parties ; chaque mouvement est composé d'un nombre déterminé de plans, selon les exigences du texte. Ça, c'est une construction, un rythme.

- Vous observez des règles de mise en scène, une grammaire ?

- J.-M. S. : Non, chaque film profite du précédent et tente d'évoluer ; on découvre, on développe, on change. En revanche, il y a une logique interne à chaque film : certains objectifs, certains cadrages ou certains mouvements sont nécessaires et d'autres exclus. Mettre un film en scène est comme jouer aux échecs : il faut anticiper le déroulement des opérations, sinon on finit dans des

impasses.

- Pourquoi avez-vous d'abord monté Sicilia ! au théâtre ?

- J.-M. S. : Nous avons profité d'une offre du théâtre de Buti, en Toscane. La pièce a été une méthode de préparation, comme nous avons répété **Antigone** à la Schaubühne avant de filmer à Ségeste. Les acteurs ont travaillé le texte pour la scène pendant deux mois et demi.

- D. H. : Ce sont tous des non-professionnels. Il est assez simple de faire jouer des amateurs au cinéma : on peut s'arrêter, recommencer, fragmenter les prises. Au théâtre, il faut qu'ils arrivent à tout jouer en continuité, l'épreuve est beaucoup plus exigeante. Lorsqu'ils sont montés sur scène, ils étaient prêts pour le film.

- J.-M. S. : Certaines scènes ont été tournées dans des conditions très pénibles, en particulier celles du train, par une température caniculaire. Si le texte n'est pas entré dans le cœur, dans l'esprit, dans les nerfs et dans le sang, les comédiens ne pourront pas le dire.

Travailler dans d'autres langues que votre langue maternelle n'est pas un problème ?

- J.-M. S. : Au contraire, cela aide à éviter que les mots soient dévalués par une utilisation inconsciente, comme c'est souvent le cas dans sa propre langue. On entend très bien lorsque quelqu'un parle sans conscience et se laisse emporter par les facilités, par l'habitude : ce sont des clichés, c'est ce qu'il faut combattre. Mais cela exige un travail énorme, auquel la plupart des comédiens professionnels sont réticents - ils sont très paresseux. Qu'il s'agisse des regards, des positions, des sentiments ou du rythme, ils ne travaillent pas beaucoup. Résultat : ça flotte, c'est mou.

Chacun de vos films donne l'impression d'une victoire in extremis, au point que l'arrivée d'un nouveau film semble

chaque fois une bonne nouvelle inattendue.

- J.-M. S. : Nous avons toujours travaillé comme si chaque film devait être le dernier, le dos au mur, mais on a toujours réussi à les réaliser tels qu'ils nous semblaient devoir être faits. **Chronique d'Anna-Magdalena Bach** a attendu dix ans - on nous proposait Curd Jurgens pour jouer Bach, un producteur allemand nous a même offert Karajan. Karajan ! Nous voulions Gustav Leonhardt qui, à l'époque, n'avait enregistré que deux disques. Les milieux musicaux nous demandaient : "Qui est-ce ?"...

Cela signifie-t-il que vous avez mis sur pied un système de production qui vous convient ?

- J.-M. S. : Les financements, que Danièle s'épuise à réunir, sont toujours de bric et de broc. Nous faisons ce que nous voulons, mais nous en payons le prix, un prix de plus en plus élevé. Personne n'a jamais perdu d'argent à cause de nous mais pour la première fois, avec **Du jour au lendemain** et **Sicilia !**, nous avons des dettes. L'art est dévalué au profit de l'industrie culturelle fondée sur la célébration des morts et l'organisation d'événements.

Il y a pourtant des aides au cinéma...

- J.-M. S. : Nous n'avons jamais obtenu l'avance sur recettes. En 1977, j'ai demandé l'aide du directeur du CNC pour **De la nuée à la résistance**. Il m'a dit : "Je ne transmettrai pas votre demande. Vous voulez réaliser un film sauvage." C'est vrai, nos films ont toujours été des films sauvages. Récemment, Canal+ voulait acheter **Du jour au lendemain** pour une soirée sur l'opéra, le patron a dit : "Ce film ferait du tort à la chaîne." Refusé. Nous n'avons pas accès non plus aux financements européens, pourtant cela fait plus de trente ans qu'on travaille entre la France, l'Allemagne et l'Italie, il n'y a pas de cinéastes plus européens que nous.

Vous êtes amers ?

- D. H. : Non. Nous sommes des privilégiés. Nous avons fait vingt deux films, en 16 ou en 35mm, en couleur ou en noir et blanc, de sept minutes, ou de deux heures quinze, toujours avec les sujets, les langues, les équipes, les interprètes et les lieux de tournage qu'on voulait. Mais on ne sait pas du tout si nous pourrions faire encore un autre film : les quelques alliés que nous avons dans des institutions s'en vont ou n'ont plus la possibilité de nous soutenir.

Propos recueillis
par Jean-Michel Frodon

Le Monde - Mercredi 15 Septembre 99

Les réalisateurs

Jean-Marie Straub arrive à Paris en 1954, il visite les tournages d'Astruc, Renoir, Bresson et Rivette. Appelé à faire son service militaire en Algérie, il choisit de passer en Allemagne où il s'installe à Munich, avec sa femme et principale collaboratrice, Danièle Huillet, en 1959.

Fiche distributeur

Filmographie

Courts métrages

- Machorkamuff** 1962
- Introduction à la musique d'accompagnement pour une scène de film d'Arnold Schoenberg** 1972
- Toute révolution est un coup de dés** 1977
d'après Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*
- En rachachant** 1982
d'après Marguerite Duras *Oh, Ernesto*
- Cézanne** 1989
- Lothringen** 1994

Longs métrages

- Nicht versöhnt** 1964/65
Non réconciliés, d'après Heinrich Böll
- Chronique d'Anna-Magdalena Bach** 1967
à partir du Nécrologe rédigé par Phillip-Emmanuel Bach en 1750
- La fiancé, la comédienne et le maquereau** 1968
d'après Ferdinand Brückner *Le mal de la jeunesse*
- Othon** 1969
d'après Pierre Corneille
- Leçons d'histoire** 1972
d'après Bertolt Brecht *Les affaires de Monsieur Jules César*
- Moïse et Aaron** 1974
d'après l'opéra d'Arnold Schoenberg
- Fortini/Canì** 1976
d'après Franco Fortini *Les chiens du Sinai*
- De la nuée à la résistance** 1978
- Trop tôt, trop tard** 1980/81
d'après une lettre de Engels à Kaulsky et la postface du livre de Mahmoud Hussein *Luttes de classes en Egypte*
- Amerika - Rapports de classe** 1983
d'après Franz Kafka
- La mort d'Empédocle ou quand le vert de la terre brillera à nouveau pour vous** 1986
d'après Friedrich Hölderlin
- Noir péché** 1988
d'après Friedrich Hölderlin *Empédocle sur l'Etna*
- Antigone** 1991
d'après Sophocle, Hölderlin et Brecht
- Du jour au lendemain** 1996
- Sicilia !** 1999
d'après le roman de Elio Vittorini *Conversazione in Sicilia*

Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°538
Le Monde - Mercredi 15 Septembre 99
Positif n°465 - Novembre 1999